DAS ATELIER DES PHOTOGRAPHEN

Schriftleitung:

Prof. O. Mente und F. Matthies-Masuren

39. Jahrgang 1932

Druck und Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale)

Inhaltsverzeichnis.

„Das Atelier des Photographen“ 1932.

Textbeiträge.

Verfasser der Textbeiträge.

Bildbeiträge.

Heft 1: Elisabeth Gropp, Köln; H Holdt, Köln; Ehrlich, Köln; Jos. Kessel, Köln; Fr. Fiedler, Dresden; R Gerling, Duisburg; W. und A. Koch, Aachen; Vältl, Weimar; Rudi Loos, Weidenau.

Heft 2: Lazi, Stuttgart; E. Hatt, Stuttgart; Clara Bauer, Degerloch; Dittmar, Stuttgart; Batzke, Stuttgart; Zeller, Göppingen; Rosenbaum, Wien; Meffert, Hildburghausen

Heft 3: Karl Bähr, Dresden; Wintzer-Berthold, Osnabrück; Annel. Fuß-Hippel, Frankfurt; O. Keller, Bottrop; Rudi Loos, Weidenau; Hildeg. Frensdorf, Berlin; Fr. Fiedler, Dresden; C. Koch, Schaffhausen; Bitterlich, Leipzig.

Heft 4: 10 Aufnahmen von Elli Marcus, Berlin; Dr. O. Croy, Reklamephotos.

Heft 5: Lazi, Stuttgart; Coubillier, Köln; Biermann, Gera; Binder, Berlin; Vogel-Sandau, Berlin; Ludewig, Dresden; A. Person, Frankfurt; Fr. Alter, Zwickau; M Glauer, Oppeln; Bernh. König, Lobenstein; Herm Ebel, Berlin; Aug Kreyenkamp, Köln

Heft 6: Karl Bähr, Dresden; Hildeg. Frensdorf, Berlin; E. Angenendt, Dortmund; Fr. Fiedler, Dresden; L. Uhde, Starnberg.

Heft 7: Annel. Kretzschmer, Dortmund; Fr. Grainer, München; Stein, Koblenz; Gerling, Duisburg; Rosner, Chemnitz; Carry Hess, Frankfurt a. M; Glauer, Oppeln; G. Jonas, Dresden; Schafgans, Bonn; Hübner, Konstanz; Schmiedt, Hamburg; Otto Mente †.

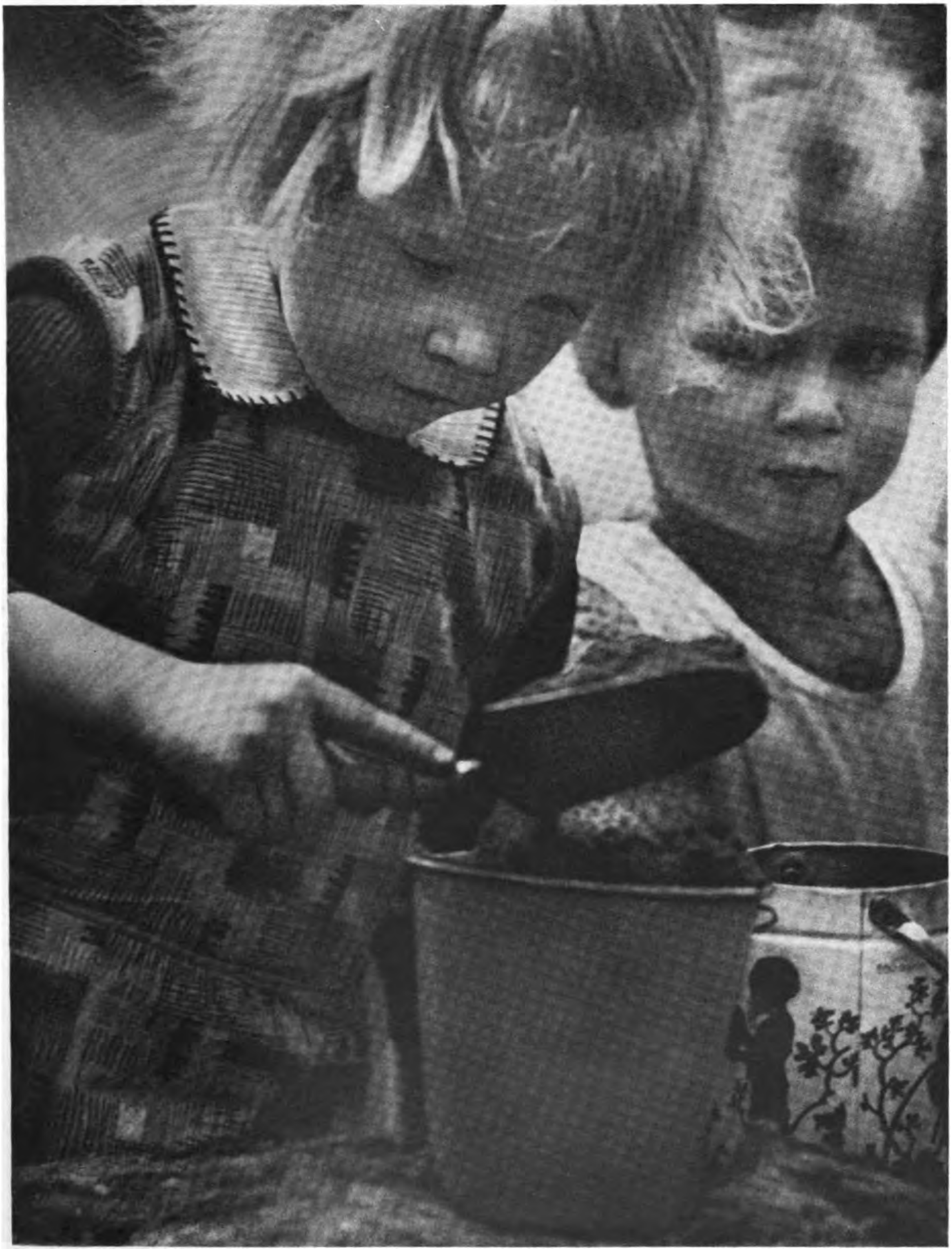
Heft 8: Lazi, Stuttgart; Erfurth, Dresden Lendvai-Dirksen, Berlin; E. Angenendt, Dortmund; Hege, Weimar; Peterhans, Dessau; Dr Schlegel, Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg.

Heft 9: Lendvai-Dirksen, Berlin; Elsbeth Gropp, Köln; Erfurth, Dresden; Annel. Kretschmer, Dortmund; Wolff, Frankfurt; Hege, Weimar; Rosner, Chemnitz; Lazi, Stuttgart; Herm. Ebel, Berlin; Schollenberg, Hamburg.

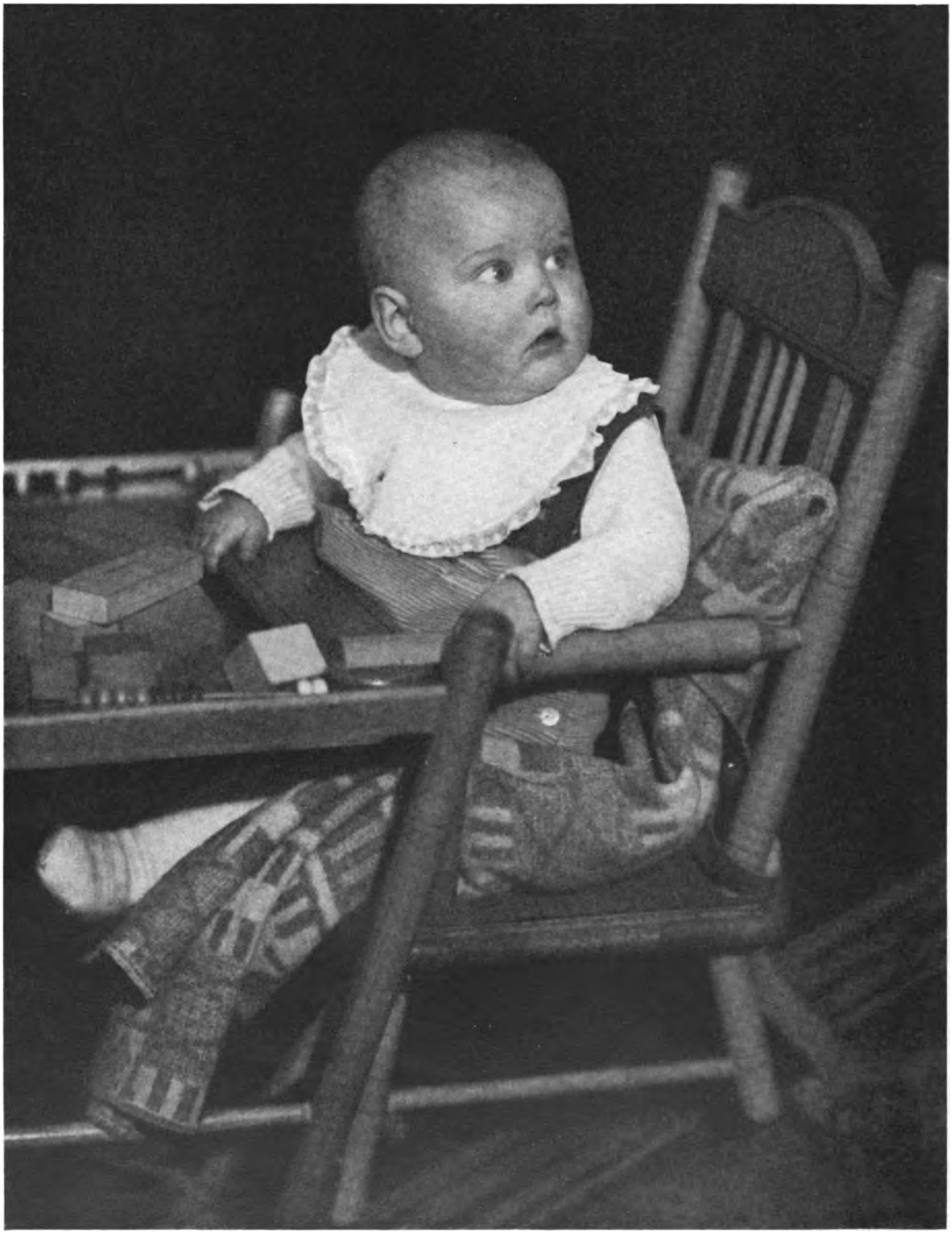
Heft 10: Wilh. Firgau, Düsseldorf; Käte Andresen, Neumünster; W. Speer, Dresden; K. Hege, Essen; E. Angenendt, Dortmund; E Bieber, Berlin; Käte Basarke, Dresden; Fr. Vältl, Weimar

Heft 11: Jul. Marg Cameron, London, 1860; Herb. Stevens, Westcliff; Aufnahme der Letteschule Berlin; R. Gerling, Duisburg; J. Amster, Berlin; Hub Flöter, Köln; Schmieding, Dortmund; W. und A. Koch, Aachen; Schiewek, Nordhausen; L. Werres, Bonn

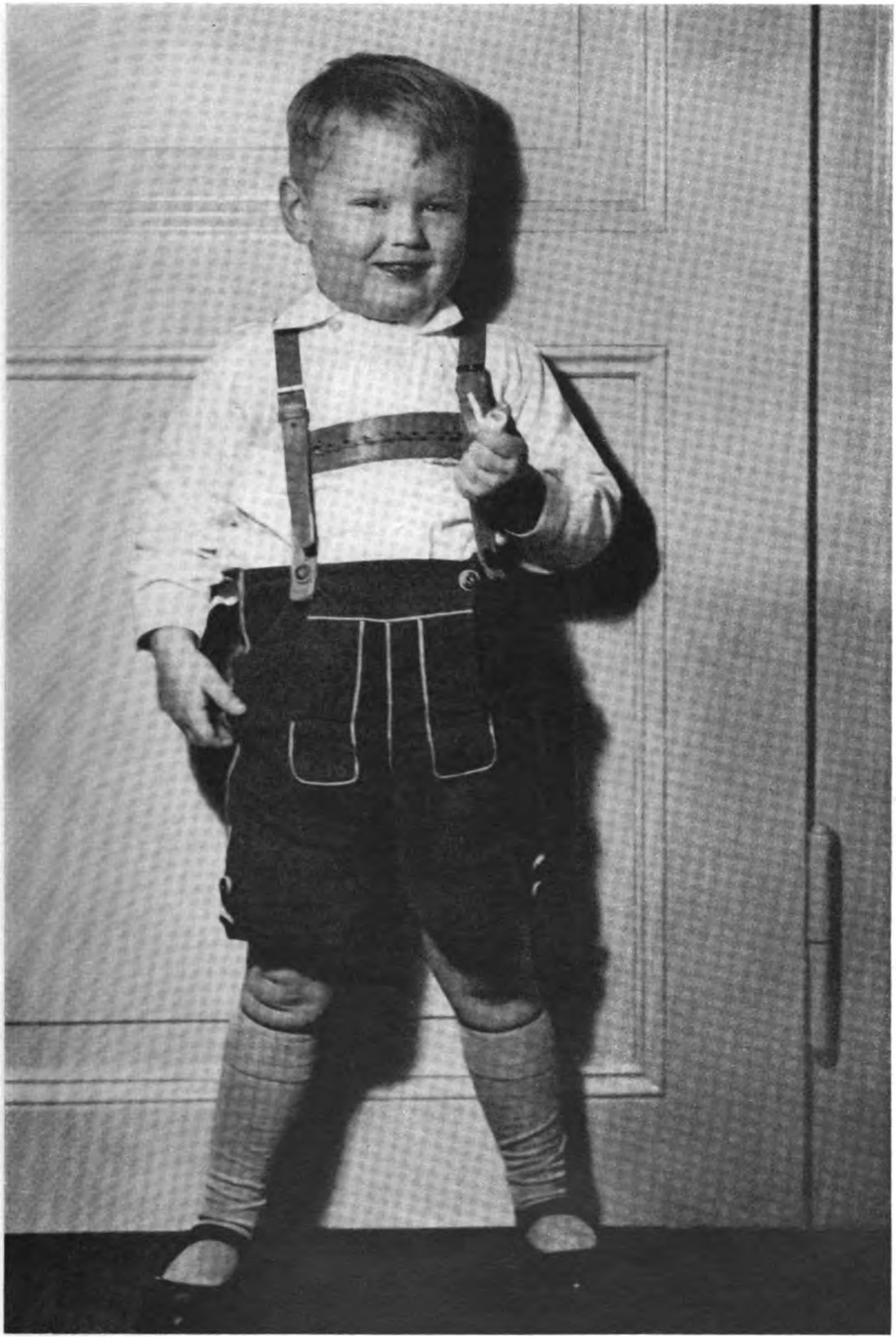
Heft 12: Genja Jonas, Dresden; E. Bauer, Karlsruhe; Leni Werres, Bonn; Van Bosch, Bensheim; Liese Guggenberger, Dorfen; Wintzer-Berthold, Osnabrück; Besser, Oldenburg; Erich Angenendt, Dortmund; Cecile Machlup, Wien; Aug. Göllrich, Linz; Vogelsang, Berlin; „Elite" Berlin.



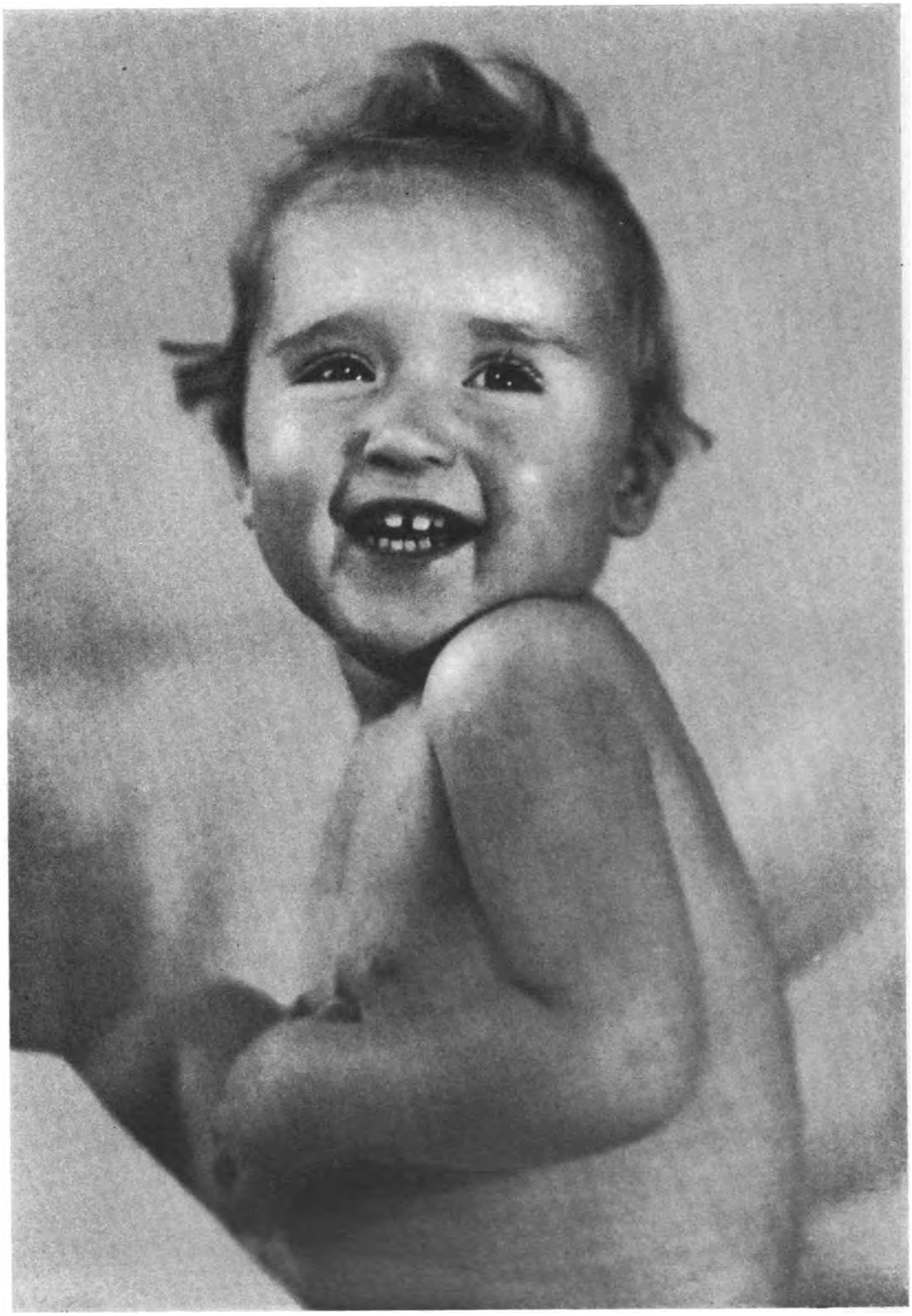
ELISABETH GROPP, V. K. F., KÖLN



H. HOLDT, V. K. F., KÖLN



H. HOLDT, V. K. F., KÖLN



EHRLICH, V. K. F., KÖLN



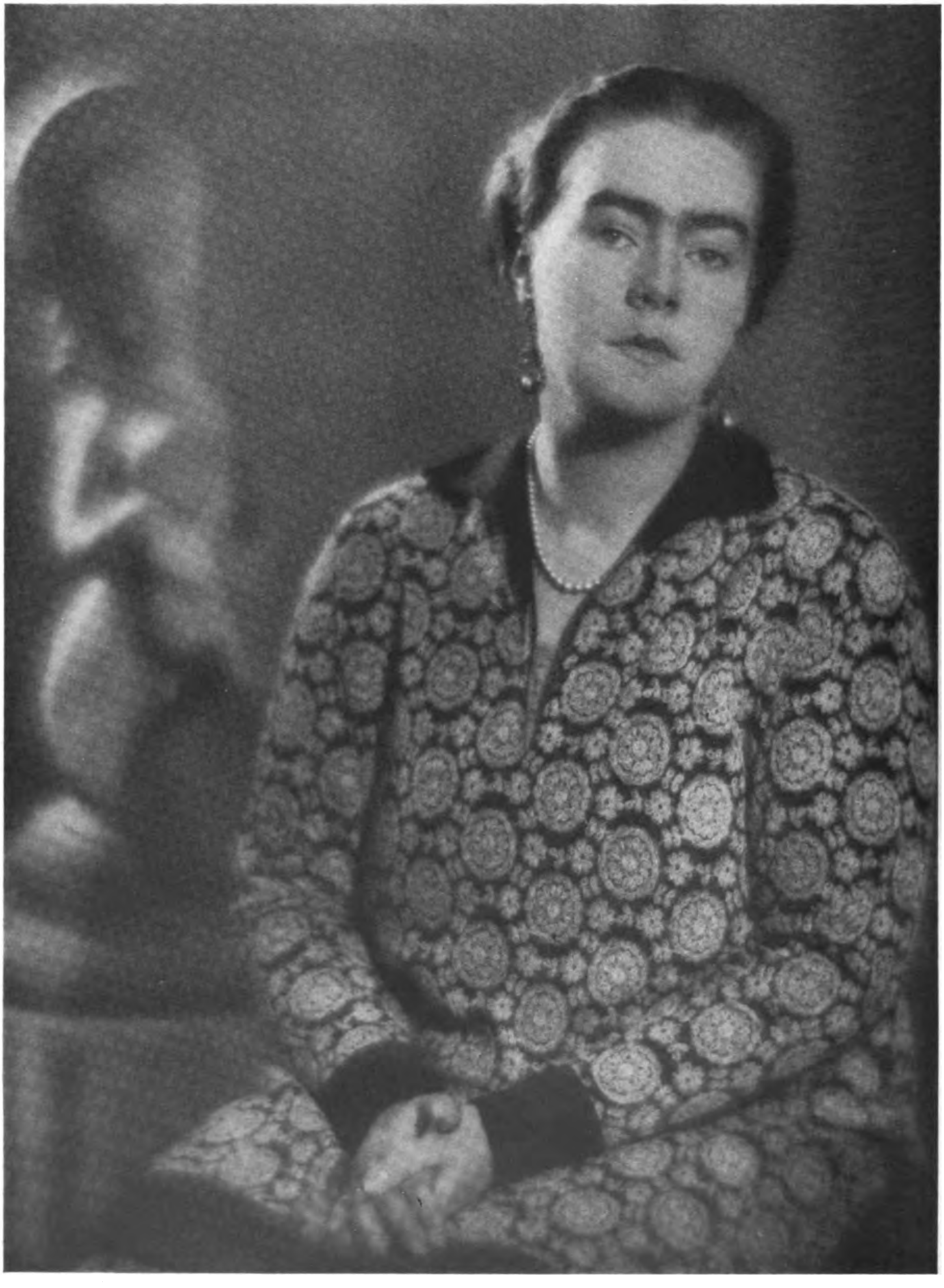
JOS. KESSEL, V. K. F., KÖLN



ELISABETH GROPP, V. K. F., KÖLN



FRANZ FIEDLER, G.D.L., DRESDEN



FRANZ FIEDLER, G.D.L., DRESDEN



R. GERLING, G.D.L., DUISBURG



WERNER U. ALI KOCH, AACHEN



VÄLTL, WEIMAR



RUDI LOOS, WEIDENAU

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Das Jahr 1931 ist vorbei, und es gibt wohl niemanden — man kann fast sagen: auf der ganzen Erde —, der diesem Zeitabschnitt eine Träne nachweinte. Viele haben ja schon am Schluß von 1930 gesagt, daß es im neuen Jahre höchstens besser, aber wohl kaum schlechter werden könne, und jetzt hört man diesen Ausspruch für 1932 aus aller Munde. Und doch ist es durchaus möglich, ja — leider — sogar wahrscheinlich, daß wir im kommenden Jahre zeitweise noch Schwereres durchzumachen haben werden als bisher. Gewiß, mancher ist schon seit geraumer Zeit auf dem „Nullpunkt" angelangt, und für ihn mag es deshalb gelten, daß eine Verschlimmerung seines Zustandes nicht mehr möglich ist. Ja, die staatliche und private Wohltätigkeit mögen sogar lindernd in seine Not eingreifen. Aber diese Hilfsaktionen hören doch eines Tages auch mal auf. In der verflossenen Weihnachtswoche haben wir noch erlebt, daß die Schlafwagen nach den mondänen Winterfrischen großenteils ausverkauft waren. Die Benutzer waren durchaus nicht zum überwiegenden Teil Ausländer, von deren „Reichtum" man immer gerne fabelt, sondern es waren Deutsche. Aber einmal geht bei einem großen Teil der jetzt noch „Vermögenden" natürlich auch das Geld aus, einerlei, ob sie es in der Industrie stecken haben oder ob es in ausländischer Währung angelegt war. Weiterhin muß man aber auch bedenken, daß heute bei der mangelnden Stabilität der Verhältnisse viele, die es früher bestimmt nicht gewohnt waren, „von heute auf morgen leben". Sie sagen sich: Ach was, ehe ich das Geld verliere oder es wird mir weggesteuert, will ich mir lieber einige vergnügte Tage oder Wochen dafür machen. Diese fatalistische Stimmung finden wir gerade in den sogenannten besseren Kreisen vertreten, während kleinere Geschäftsleute noch treu und brav jede ersparte Mark auf die Bank bringen, als wenn es nie einen Bankkrach gegeben hätte und kein Mensch jemals einen Pfennig verloren hätte.

Ja, wenn es uns nur finanziell schlecht gehen würde, d. h. wir uns bis zum Äußersten einschränken müßten, im übrigen aber alles seinen geordneten Gang ginge, dann wäre es noch gar nicht so furchtbar schlimm. Das Drückende und Lähmende ist, daß niemand weiß, ob die gebrachten Opfer nun auch wirklich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft berechtigt erscheinen lassen. Mehr Berechtigung scheint mir der Gedanke zu haben, daß die anderen Völker eines Tages zur Vernunft kommen werden und sich mit dem wirklich ernsthaften Wunsche an einen Tisch zusammensetzen, uns durch geeignete Maßnahmen einigermaßen erträgliche Lebensbedingungen zu verschaffen. Nicht aus purer Menschenfreundlichkeit — um das zu glauben, muß man schon eine gehörige Portion Weltfremdheit besitzen; nein, einfach deshalb, weil unser Untergang aus rein kommerziellen Gründen keinem Kulturstaat erwünscht sein kann. Hoffen wir deshalb, daß diese internationale Hilfe bald kommt, ehe es zu spät ist, ehe wir ganz verelendet sind.

Die Deutschen sind ein zähes und anpassungsfähiges Volk; sie werden, wenn sie sehen, daß es wieder sicher bergauf geht, jeder einzelne nach besten Kräften dazu beitragen, das Verlorene wieder einzubringen. Auch unter Einsatz schwerer persönlicher Opfer.

Was hat das nun alles mit der Photographie zu tun? So wird mancher mit einigem Recht fragen, wenn er meine Ausführungen bis zu diesem Punkte überhaupt gelesen hat. Nun, die Photographie ist in ganz besonders hohem Maße von dem Stande der gesamten Wirtschaft abhängig. Liegen die wirtschaftlichen Verhältnisse eines Landes schlecht, so ist auch kein Geld im Umlauf, und diejenigen Betriebe werden natürlich am meisten unter der Geldknappheit leiden, die nicht als absolut lebenswichtig anzusprechen sind. Wir sehen das im Augenblick sehr deutlich bei der reinen Amateurphotographie und noch mehr bei der Amateurkinematographie. Der Porträtphotographie geht es leider nicht sehr viel besser, obwohl man hier nicht einmal immer von der Befriedigung eines Luxusanspruches reden kann. So z. B. dann, wenn jemand für Legitimationszwecke (Paß usw.) oder auch bei Stellengesuchen ein Bildnis seiner Persönlichkeit beizulegen hat. Aber ich glaube im Ernst, daß heute manche Bewerbung, bei der ein Bildnis verlangt wird, schon deshalb unterbleibt, weil der Stellungsuchende das Geld für den Photographen einfach nicht aufzutreiben vermag. (Ähnliche, ja noch schlimmere Verhältnisse herrschen in sanitärer Beziehung. Erfahrungsgemäß können viele wirklich Kranke, obwohl sie in einer Kasse sind, nicht zum Arzt gehen, weil ihnen die paar Groschen für die Bezahlung des Krankenscheins, der früher nichts kostete, fehlen.)

*

Erfreulicherweise werden in neuerer Zeit Fachphotographen und -photographinnen in steigendem Maße von Zeitschriften-, Magazin- und Buchverlegern mit konkreten Aufträgen bedacht, die ja auch wohl ziemlich lohnend zu sein scheinen. Aber es ist natürlich nur eine geringe Zahl und nur die allerfähigsten Köpfe sind brauchbar. Die große Menge geht leer aus und ist auf Selbsthilfe angewiesen. Und dafür lassen sich kaum Rezepte geben. Wir haben in den früheren Tagesfragen auf alle möglichen Gelegenheiten hingewiesen und möchten heute nur noch eine Möglichkeit andeuten, die vielleicht manchem willkommen sein wird. Ein bekannter Zeitschriftenverlag teilte uns mit, daß ein gewisser Mangel an Bildern bestände, die irgenein Thema oder ein Geschehnis sinnfällig umschreiben. Am besten ist es, wenn der Text gleich mitgeliefert wird. Ein Blick in eine modern geleitete Zeitschrift wird den Interessenten besser, als es viele Worte zu tun vermögen, darüber unterrichten, wie man die Sache anzufangen hat. Selbstverständlich gibt eine derartige Tätigkeit auch nur wenigen Auserlesenen Gelegenheit zu Gelderwerb, aber es ist immer noch besser, wenn man überhaupt einen Fingerzeig gibt, als wenn man teilnahmslos den Dingen zusieht und ihnen ihren freien Lauf läßt.

Gewiß wünscht niemand sehnlicher als der Unterzeichnete, schon im Interesse seiner Mitmenschen, daß das Jahr 1932 besser wird, als man allgemein erwartet. Aber wir können es uns nicht leisten, bis zum Eintritt besserer Lebensverhältnisse die Hände untätig in den Schoß zu legen. Wo sich nur der Schimmer einer Möglichkeit darbietet, Geld zu verdienen, da muß man einhaken und eventuell durch eigene Initiative die Basis dieser neuen Erwerbsquelle zu verbreitern suchen. Das Daniederliegen der Amateurphotographie nimmt gewiß einer Anzahl von Fachleuten, die sich mit dem Entwickeln und Ausarbeiten der Liebhaberaufnahmen befassen, Verdienstmöglichkeiten fort, aber andererseits schafft dieser Zustand auch neue Erwerbsquellen, von denen die vorhin genannte erhöhte Absatzmöglichkeit von Photographien (eventuell in Verbindung mit Text) nur eine ist.

Hoffen wir, daß das Jahr 1932 einmal eine Enttäuschung in angenehmem Sinne wird, daß es also viel besser ausfällt, als der „Ruf“, der ihm vorausgeht, erwarten läßt. Mente.

Negativemulsionen mit Dämpfungsfilter.

Von Curt Emmermann. [Nachdruck verboten.]

Die Methode, auch bei an sich gut orthochromatischen Negativemulsionen die stets noch überwiegende Eigenempfindlichkeit des Bromsilbers für Blau und Violett durch einen der Schicht einverleibten gelben Filterfarbstoff zu dämpfen, ist seit langem bekannt. Man benutzt sie vorzugsweise bei Platten oder Filmen, die eine effektive mittlere Empfindlichkeit besitzen. Bei Emulsionen mit höchster Allgemeinempfindlichkeit verzichtet man jedoch allgemein darauf, die Schicht gleichzeitig als Dämpfungsfilter auszubilden. Denn die dadurch bewirkte bessere Farbumsetzung hat unweigerlich auch eine Verringerung der Allgemeinempfindlichkeit im Gefolge, die man hier nicht in Kauf nehmen will.

Auf den ersten Blick scheint das Schichtfilter nur Vorteile zu bieten. Vor allem ist diese Methode sehr bequem. Man benötigt kein besonderes Filter, das sich an manchen Handkameras oft nicht sicher befestigen läßt. Weiter vermeidet man Nachteile infolge optisch nicht einwandfreier Filter. Ein nicht genügend planes Filter kann eine so empfindliche Schärfenstörung verursachen, daß z. B. die Vergrößerungsfähigkeit kleiner Negative in Frage gestellt wird. Für seine Atelierkamera hat auch der Fachphotograph oft Filter in ausreichender Größe nicht zur Hand.

Trotzdem sprechen verschiedene Gründe gegen das Dämpfungsfilter in der Schicht. Zunächst kann man doch in vielen Fällen auf die Benutzung eines gewöhnlichen Filters nicht verzichten. Unter gewöhnlichen Umständen erreicht man durch ein Dämpfungsfilter in der Schicht zwar eine bessere Farbumsetzung als ohne es, doch wird man nur unter günstigen Bedingungen zu einer annähernd richtigen Grün-Blau-Wiedergabe kommen.

Durch einen ausreichend hohen Farbstoffzusatz könnte man allerdings bewirken, daß bei normalem Tageslicht eine richtige Farbumsetzung erreicht würde. Dann müßte man sich aber mit einer wesentlichen Empfindlichkeitsreduktion abfinden.

Als weiterer Nachteil käme hinzu, daß sich ein stärkeres Schichtfilter bei Beleuchtungen, in denen langwellige Strahlen vorherrschen, z. B. bei Nitralicht oder bei tiefem Sonnenstand,

als zu streng erweisen würde. Die Folge wäre eine mehr oder weniger ausgesprochene Überkorrektur gelber und grüner Töne.

Schon aus diesem Grunde verbietet sich eine zu strenge Filterung in der Schicht. Wenn man sich aber mit einer verhältnismäßig schwachen Anfärbung begnügt, wird man zur Erzielung einer guten Farbumsetzung in vielen Fällen auf die Verwendung einer Gelbscheibe nicht verzichten können, die allerdings eine höhere Blautransparenz haben kann, bzw. haben muß, als wenn die Schicht keinen Filterfarbstoff enthält. Nachteilig ist aber, daß man, auch wenn es auf die Farbwiedergabe nicht ankommt, die Drosselung der Empfindlichkeit in Kauf nehmen muß.

Das Schichtfilter bringt aber noch andere Nachteile mit sich, auf die bisher in der Literatur wohl nicht hingewiesen wurde, obwohl sie unter Umständen sehr auffällig in Erscheinung treten können. Emulsionen mit Dämpfungsfilter in der Schicht zeigen eine starke Abhängigkeit der Gradation von der spektralen Zusammensetzung der Beleuchtung, bei der sie exponiert werden. Die Verhältnisse liegen hier so, daß langwelliges Licht zu einer Gradation führt, die praktisch der der Mutteremulsion ohne Zusatz eines Filterfarbstoffes entspricht oder vielleicht etwas steiler ist. Auf der anderen Seite führt Exposition mit blauem oder violettem Licht zu einer wesentlich weicheren Gradation.

Diese Erscheinungen lassen sich zwanglos erklären. Der gelbe Filterfarbstoff, z. B. Tartrazin, Pikrinsäure oder Filtergelb, zeigt gegen langwellige Strahlen nur eine geringe Absorption. Grüne, gelbe und rote Strahlen werden also beim Eindringen in die Schicht nur wenig behindert. Andererseits verhindert oder erschwert die gelbe Färbung der Schicht das Eindringen blauer und violetter Strahlen. Dadurch wird die Gradationskurve flacher gelegt.

Man nutzt diesen Effekt seit einiger Zeit in der Filmtechnik bei der Filmdoppelung aus, wobei man orthochromatisch sensibilisierte Emulsionen mit hohem Zusatz eines gelben Farbstoffes benutzt. Das Kopierlicht wird durch ein Violettfilter gefiltert.

Ähnlich liegen die Verhältnisse in der Mikrophotographie. Benutzt man hier eine Emulsion mit Schichtfilter und arbeitet man zwecks Erhöhung des Auflösungsvermögens mit einer Beleuchtung, aus der man durch ein geeignetes Blau- oder Violettfilter die langwelligen Strahlen herausgefiltert hat, so wird ebenfalls die Gradation verflacht. Das bedeutet aber in vielen Fällen eine Herabsetzung des Auflösungsvermögens, das der Steilheit der Gradation, dem Gamma, proportional ist[1]). Auch die Verringerung der Kontraste ist sehr oft unerwünscht.

Aber auch bei gewöhnlichen Aufnahmen macht sich die Abhängigkeit der Gradation einer Emulsion mit Schichtfilter von der spektralen Zusammensetzung der Beleuchtung bemerkbar. Die gleiche Platte liefert bei Aufnahmen unter stark blaustichiger Beleuchtung, z. B. um die Mittagszeit bei hochstehender Sonne am tiefblauen Himmel, weichere Negative als bei tiefem Sonnenstand oder bei Nitralicht. Das mag zwar in manchen Fällen von Vorteil sein, bringt aber einen schwer zu erfassenden Unsicherheitsfaktor in die Arbeitsweise.

Gelegentlich wird die Ansicht vertreten, daß Gelbfärbung der Schicht die Bildung von Diffusionslichthöfen unterdrücke. Das kann auch sehr weitgehend der Fall sein, aber nur dann, wenn die Aufnahme mit kurzwelligem Licht gemacht wird. Langwellige Strahlen werden in ihrer seitlichen Ausbreitung innerhalb der angefärbten Bromsilbergelatineschicht praktisch kaum behindert. Von einem Vorteil der Schichtfärbung kann deshalb nicht die Rede sein, besonders dann nicht, wenn sich die Emulsion durch eine hohe Farbenempfindlichkeit auszeichnet.

Man hat nun vorgeschlagen, nicht die Emulsionsschicht selber anzufärben, sondern eine besondere Filterschicht auf sie aufzutragen. Diese Methode bietet heute kaum noch besondere fabrikationstechnische Schwierigkeiten, wenn sie auch die Zahl der bei der Herstellung nötigen Arbeitsgänge im allgemeinen vermehrt. Es ist dabei nicht nötig, Gummischichten auf die Emulsion aufzubringen, wie man es früher vorgeschlagen hat, sondern man kann mit Gelatine als Substrat der Filterschicht arbeiten.

Verschiedene Filmfabriken bringen auf die Emulsion ihrer Roll- und Packfilme eine reine Gelatineschicht auf. Ihr fällt die Aufgabe zu, das Auftreten der als „Telegraphendrähte" bekannten Friktionsmarken zu verhindern, eine Methode, die man auch bei der Fabrikation

1) Auf der anderen Seite nimmt das Auflösungsvermögen mit abnehmender Wellenlänge zu, so daß die Verhältnisse ziemlich unübersichtlich werden.

photographischer Papiere benutzt, vor allem bei glänzenden Sorten. Dieser Schutzschicht, die man entweder auf die bereits vollkommen getrocknete oder auch nur erstarrte Emulsion aufgießt, könnte man einen Filterfarbstoff einverleiben.

Die Annahme, auf diese Weise zu einem Negativmaterial zu kommen, bei dem auf der unbeeinflußt gebliebenen Emulsion die Filterschicht liegt, erweist sich aber als irrig. Der Farbstoff diffundiert nämlich zum Teil in die Emulsionsschicht hinein, so daß wir zu ähnlichen Verhältnissen kommen wie bei direkter Anfärbung der Schicht. Besonders willig diffundiert der Farbstoff in eine nur erstarrte Emulsion, auf die man die Filterschicht aufgießt.

Man könnte nun für die Schutzschicht ein anderes Kolloid als Gelatine verwenden und ihr einen Farbstoff einverleiben, der wenig Neigung zeigt, in die Gelatineschicht zu wandern. Dabei würden aber andere Schwierigkeiten auftreten, vor allem hinsichtlich der Durchlässigkeit der Filterschicht für den Entwickler. Es hat deshalb scheinbar wenig Zweck, sich mit diesen Fragen zu beschäftigen.

Nach der Ansicht des Verfassers wäre es zu empfehlen, im allgemeinen auf die Verwendung von Dämpfungsfiltern der beschriebenen beiden Arten zu verzichten. Dafür sollte man Emulsionen mit hoher Allgemeinempfindlichkeit kräftig sensibilisieren. Diese Allgemeinempfindlichkeit steht uneingeschränkt zur Verfügung, wenn es auf Richtigkeit der Farbwiedergabe nicht ankommt. Auf der anderen Seite kann man durch Anwendung von Gelbfiltern die Farbumsetzung nach Belieben beeinflussen. Man schneidet dabei hinsichtlich der effektiven Belichtungszeit auf keinen Fall ungünstiger ab als bei Benutzung von Emulsionen mit Zusatz von Filterfarbstoffen.

Zahlreiche Platten und Filme beweisen, daß man es heute kaum noch nötig hat, durch Filterfarbstoffe in der Emulsion ihr eine an sich nicht zukommende Farbenempfindlichkeit vorzutäuschen. Es gibt moderne Orthoemulsionen, die keinen Filterfarbstoff enthalten und z. B. bei einer Empfindlichkeit von etwa 22° Scheiner eine bessere Sensibilisierung aufweisen als ältere Emulsionen mit Dämpfungsfilter in der Schicht und einer Empfindlichkeit von etwa 18° Scheiner.

Es ist dann noch vorgeschlagen worden, bei Farbrasteraufnahmen das Filter auf die Glasseite aufzubringen. Das ließe sich zwar technisch sehr leicht durchführen, würde aber die Farbenplatte zu einer universellen Verwendung vollkommen ungeeignet machen. Denn die Farbenplatten des Handels erfordern nicht nur für künstliche Lichtquellen verschiedene Filter. Auch bei Tageslicht muß man mehrere Filter zur Verfügung haben. Beim Aufbringen des Filters auf die Glasseite der Platte würden daher in vielen Fällen gröbste Verfälschungen in der Farbwiedergabe unvermeidlich sein.

Unter Berücksichtigung aller dieser Umstände tut man dem mit der Aufnahmeschicht vereinten Dämpfungsfilter, mag es nun seinen Platz in der Schicht, auf ihr oder auf der Glasseite haben, kein Unrecht an, wenn man es als überholt bezeichnet. Bei Spezialfabrikaten mag es am Platze sein. Hinsichtlich einer allgemeinen Verwendung dürften aber entschieden den Bedingungen des einzelnen Falls gerecht werdende Gelbscheiben eine zielbewußtere Arbeitsweise ermöglichen.

Bisher war nur die Rede von orthochromatischen Emulsionen. Bei panchromatischen Platten oder Filmen mit Dämpfungsfiltern in der Schicht würden sich die Verhältnisse noch ungünstiger gestalten. Denn hier kommt es nicht nur auf die Dämpfung der blauen und violetten Strahlen an, sondern auch die Wiedergabe von Rot und Grün muß beachtet werden. Demgemäß müßte man der Schicht zwei Filterfarbstoffe zusetzen. Trotzdem oder gerade deswegen würden sich in vielen Fällen Fälschungen in der Farbumsetzung nicht vermeiden lassen.

Projektion im Bühnenbild.

Von Friedrich Huth, Architekt.

Während früher das Bühnenbild ausschließlich durch Malerei in Verbindung mit Beleuchtungskörpern geschaffen wurde, treten in neuerer Zeit vielfach an die Stelle der gemalten Dekorationen plastische Gegenstände: kräftig gebaute Wände mit Fenstern, Türen und Toren, Rasenteppiche und Bäume, die aus dem Boden emporzuwachsen scheinen; Maschinen, Aufzüge usw. werden praktisch betätigt. Große Umwälzungen wurden gleichzeitig in der Bühnentechnik durch Einführung der Elektrizität hervorgerufen, die nicht nur zu einer völligen Neu-

gestaltung der Bühnenbeleuchtung, sondern auch der Bewegungsapparate und vor allem des Bühnenrahmens Veranlassung gab. An die Stelle von Soffitten und Prospekten traten Rund- und Kuppelhorizonte, welche die Bühne an den Seiten bzw. im Hintergrunde umspannen. Die geschickte Bemalung des Horizonts bewirkte, daß der Zuschauer gleichsam in die unbegrenzte Ferne hinauszublicken glaubt.

Die Vervollkommnung der Scheinwerfer und Projektionsapparate hat zu neuen bedeutsamen Fortschritten in der Bühnentechnik geführt; es treten an die Stelle gemalter Prospekte und Horizonte projizierte Bilder, und zwar finden sowohl auf photographischem Wege hergestellte Diapositive als auch gemalte Glasbilder Verwendung. Endlich auch Filme (Landschaften oder bewegte Szenen), die nach dem Vorbild des Kinos auf eine Lichtwand oder den Hintergrund der Bühne geworfen werden. Und schon bereitet sich wieder etwas Neues vor, nämlich die Anwendung farbiger Schattenbilder nach Vorschlägen des technischen Bühnendirektors Max Hasait, Dresden.

Alle projizierten Bilder stimmen darin überein, daß sie eine starke, magische Wirkung ausüben. In vielen Stücken, und namentlich in Opern, sind derartige Wirkungen sehr angebracht, jedoch weniger bei naturalistischen Darstellungen. Es kommt nun darauf an, die Haupthandlung auf der Wortbühne mit den projizierten Bildern in Einklang zu bringen. Eine große Schwierigkeit besteht namentlich darin, die Färbung der Platten oder Filme so vollkommen zu gestalten, daß eine völlige Harmonie des Lebens auf der Bühne mit dem Scheinleben im Bilde erreicht wird. Vorbedingung ist eine große Bühne, schon wegen der Schwierigkeit des Zusammenstimmens der Beleuchtung des Vordergrundes mit der des projizierten Hintergrundes. Eine projizierte Landschaft darf nicht als „Bild" zur Erscheinung kommen; sie muß die Illusion einer natürlichen Landschaft hervorrufen und so den Schauplatz der Darstellung erweitern.

Vielfach wird der Film aber nur illustrativ verwendet, so z. B. zur Charakterisierung der Zeit, in welcher sich die Haupthandlung abspielt. In diesem Sinne hat sich z. B. Piscator in Berlin des Films bedient.

Ein sehr interessanter Versuch wurde bei der Uraufführung von Döblins „Ehe" in den „Kammerspielen" des Münchener Schauspielhauses gemacht. Die Vorgänge wurden auf einer absolut dekorationslosen Bühne, also nur vor Projektionsbildern gezeigt, und zwar wurden ausschließlich Originalphotographien verwendet. Eine der stärksten Szenen, die sich nach der Vorschrift des Dichters in einem Altersheim abspielen soll, zeigte auf der Leinwand ein Siechenhaus mit davorsitzenden alten Frauen, die in ihren Größenverhältnissen das natürliche Maß sogar weit überschritten; dennoch ergab das Bild einen wundervollen Hintergrund für die vor dem Hause sich abspielende Szene. Die anfängliche Befürchtung, daß sich die Sachlichkeit der Photographie auf der dekorationslosen Bühne als sehr nüchtern erweisen würde, erwies sich als unbegründet; die Projektion rief auch in diesem Falle in Verbindung mit der Scheinwerferbeleuchtung noch genügend magische Wirkungen hervor.

Es ist nicht immer notwendig und auch nicht immer möglich, die Projektionsapparate vor der Lichtwand anzuordnen. Durch Verwendung eines glasartig präparierten Schirting für den Prospekt wird es möglich, beliebige projizierte Bilder auf dem Wege der Durch- oder Hinterprojektion auf die Bühne zu bringen; d. h. die Projektionsapparate stehen hinter der Lichtwand. Da diese infolge Behandlung nach einem neuen patentierten Verfahren den Charakter eines mattierten Glases erhalten hat, so werden dem Publikum die auf die Rückseite der Lichtwand geworfenen Bilder sichtbar; diese wirken sogar sehr klar und plastisch. Im Hessischen Landestheater zu Darmstadt wurde die Schirtingwand zum erstenmal in der Oper „Wozzek" ausprobiert, es wurden mit vier Projektionsapparaten 16 verschiedene Bilder auf die Rückseite der Schirtingwand projiziert. Die Durchprojektion des Sonnenunterganges, des Mondaufganges, des sich rot färbenden bewegten Wassers im Teich soll hierbei auf das glänzendste gelungen sein. In der Regel sind Rund- und Kuppelhorizonte sehr groß; sie können von einem Projektionsapparat nicht genügend ausgeleuchtet werden; deshalb werden mehrere Projektionsapparate angewendet, und es müssen besondere Vorkehrungen getroffen werden, damit an den Berührungskanten keine Lücken oder Streifen entstehen. Zu diesem Zwecke werden zwischen dem Projektionsapparat und der Projektionsfläche sogenannte Masken (Rahmen aus Holz oder Blech) eingeschaltet, die so nahe am Projektionsapparat stehen, daß sie keine scharfe Begrenzung des Lichtkegels auf der Projektionsfläche

erzeugen, sondern eine allmählich verlaufende, im Licht nachlassende Zone ergeben. Die Diapositive müssen in diesem Falle naturgemäß an den Kanten einander überschneiden. Wenn dann zwei benachbarte Projektionsbilder mit den verlaufenden Randzonen versehen werden, so ergibt sich für den Beschauer ein einheitliches Bild.

Bei jeder Art von Projektion auf der Bühne hat man natürlich darauf Rücksicht zu nehmen, daß niemals die handelnden Personen durch den Lichtkegel der Apparate hindurchlaufen. Die räumlichen Verhältnisse erweisen sich aber bisweilen als so ungünstig, daß diese Bedingung nicht immer zu erfüllen ist. Man müßte dann ganz von der Anwendung von Lichtbildern und Filmen Abstand nehmen, wenn es nicht noch einen Ausweg gäbe. Man bedient sich in diesem Falle des Spiegels. Die Apparate werfen die Bilder auf die Spiegelfläche und diese wirft das Bild dann auf die Projektionswand zurück. So können auch in räumlicher Hinsicht große Schwierigkeiten überwunden werden.

Der Hintergrund ist von Natur weiß oder sehr hell getönt und wird möglichst gleichmäßig ausgeleuchtet. Auf diese farbige Fläche wird durch den Projektionsapparat das Bild geworfen. Es ist aber selbstverständlich nur möglich, Licht, d. h. heller als die Flächenbeleuchtung, zu projizieren — Schattenpartien nehmen die Farbe der Flächenbeleuchtung an, wodurch allerdings der Eindruck des Traumhaften, Visionären, das den Projektionen im ganzen eigen ist, noch erheblich gesteigert wird. Kommt es auf Darstellungen an, welche kräftige Licht- und Schattenpartien verlangen, so darf die Projektionsfläche nur ganz wenig oder gar kein allgemeines Licht empfangen. Dem projizierten Bild ist eine gewisse Starrheit eigen, die auch durch farbige Vorsetzscheiben und sonstige Hilfsmittel der Beleuchtungstechnik nicht ganz aufgehoben werden kann; doch läßt sich das Übel beseitigen, wenn man statt eines Projektionsapparates deren zwei verwendet, die völlig gleich gebaut und auf genau dieselben, sich deckenden Flächen eingestellt sind. Adolf Richter erläutert in der „Bühnentechnischen Rundschau“ (Heft 1, 1927) die Doppelprojektion an einer hellen Landschaft mit einigen dunklen Bäumen: „Der eine Apparat beleuchtet statt der Flächenbeleuchtung den ganzen Himmel, der zweite wirft die Landschaft auf die Fläche. Nun würden die dunklen Bäume nicht als solche zum Ausdruck kommen; denn diese Dunkelheiten werden durch das blaue Licht des Himmels aufgehoben. Wird aber von der Platte, die in den ersten Apparat eingefügt ist, eine Art Negativ der zweiten Platte (mit der Landschaft) hergestellt, derart, daß auf der ersten Platte der ganze Himmel undurchscheinend abgedeckt ist, so entsteht ein ganz anderes Bild. (Die beiden Bilder müssen selbstverständlich miteinander genau übereinstimmen.) Die Wirkung dieser Einrichtung ist folgende: die Landschaft steht in voller Farbigkeit mit tiefen Schatten und hellen Lichtern auf der Leinwand, und nun ist es leicht möglich, durch entsprechende Vorsetzscheiben Landschaft und Himmel ganz für sich farbig zu beeinflussen, heller oder dunkler zu tönen, so daß sich alle Übergänge eines anbrechenden Morgens oder verglühenden Abends wiedergeben lassen. Ebenso können vorbeiziehende Wolken, aufsteigendes Gewitter u. dgl. mehr oder weniger naturalistisch dargestellt werden.

Schritt für Schritt mit der Vervollkommnung der Projektion geht die Entwicklung des farbigen Schattenbildes, welche Direktor Max Hasait, Dresden, vor einigen Jahren zum erstenmal auf der Tagung der Technischen Bühnenvorstände in Halle (Saale) an einem Modell der Schattenbilder aus der Oper „Die Zauberflöte“ erläuterte. Vielleicht wird die Projektion von gemalten und photographierten Glasbildern in nicht zu ferner Zeit von projizierten farbigen Schattenbildern abgelöst werden, die den Vorteil bieten, daß sie in ihrer Form und Farbe schnell verändert werden können. Man denke sich eine durchscheinende Lichtwand, z. B. aus Schirting; dann werden die farbigen Schatten durch Bestrahlung mit farbigem Licht von vorn erzielt, während die Grundfarbe des Bildes diesem durch einen Scheinwerfer von hinten gegeben wird, und zwar durch Vorsetzen einer Farbscheibe vor die Lichtquelle. Diese Farbscheibe kann auch aus mehreren Farben bestehen; so wurde z. B. in Dresden für den Hintergrund des Bühnenbildes der Oper „Carmen“ eine derart zusammengesetzte Farbscheibe verwendet. Die Einrichtung zur Erzeugung des Bühnenbildes nach dem Prinzip der farbigen Schatten wurde vom Erfinder Hasait in seiner Patentschrift (D. R. P. 407153) ausführlich beschrieben.

Die bei diesem Hasaitschen Verfahren gut durchführbare Verwandlungsfähigkeit der Bilder ist z. B. bei der Vorführung von Traumbildern und Feerien von praktischer Bedeutung. Hier möge als Beispiel Strindbergs „Traumspiel“ Erwähnung finden, in dem unter anderem

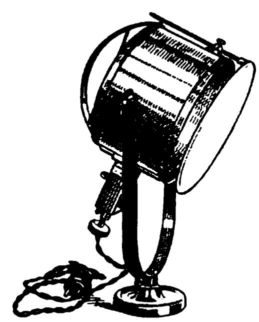
der Wechsel der Jahreszeiten und das Verwandeln des Innern einer Kirche in die Fingalsgrotte vorgeschrieben ist. Strindberg schreibt für die Verwandlung jedesmal die Verdunklung der Bühne vor, weil er ein besseres technisches Mittel noch nicht kannte. Er hat sich aber selbst viel mit diesem Gegenstand beschäftigt und z. B. Versuche mit einem Skioptikon angestellt. Aber die Verdunklung der Bühne ist nur ein Notbehelf, dessen große Bühnen heute nicht mehr bedürfen. Sie vermögen schnelle Verwandlungen bei offener Szene, teils mit Hilfe der Drehbühne, teils durch Anwendung von Projektionsapparaten und farbigen Schattenbildern, hervorzurufen, und so die interessantesten Übergänge zu schaffen.

Das Publikum verfolgt die Verwandlung bei hell erleuchteter oder nur wenig verdunkelter Szene mit größtem Interesse und wird durch die technischen Vorgänge, die man früher vollkommen seiner Aufmerksamkeit zu entziehen suchte, in hohem Grad gefesselt. Die Illusion wird durch den etwa wahrnehmbaren Mechanismus, zumal die Verwandlung mit großer Geschwindigkeit bewirkt wird, in weit geringerem Maß beeinträchtigt als durch die vielen Pausen, welche früher durch die häufige Verwandlung der Szene bedingt waren und auch heute noch bei vielen mittleren und kleinen Bühnen unvermeidlich sind.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Der „Atelier-Scheinwerfer".

Die Photo-Glühlampe hat sich heute — endlich — in den Ateliers der meisten Porträtphotographen eingebürgert. Sie wird entweder einzeln oder gruppenweise in den handelsüblichen „Photoleuchten", „Atelierlampen", „Sonnen" usw. gebrannt. Diese Reflektoren, denen man früher vielfach die Form eines Paraboloids gab, während man sie heute der Einfachheit wegen übrigens praktisch — mit ähnlichem Erfolg — zylindrisch gestaltet, bestehen durchweg entweder aus reinem Aluminium oder einem außen dunkel, innen dagegen weiß oder silbern emaillierten oder gespritzten Eisenblechgehäuse. Die „diffus reflektierende Innenfläche" dieser Strahler ist offenbar einfach von der Bogenlampe her übernommen worden. Da es jedoch mit dem „diffusen und daher weichen Licht", das diese Reflektoren liefern sollten, bei direkter Beleuchtung doch nicht allzu weit her war, benutzten die meisten Photographen sehr bald wieder die altgewohnten Streu- oder gar Reflexionsschirme, nur statt mit Bogen- jetzt in Verbindung mit Glühlampen.



Wenn aber schon ein Diffusionsschirm vor den Strahler geschaltet werden muß (?), so ist eigentlich nicht recht ersichtlich, warum dann die Innenfläche des Strahlers selbst auch noch diffus reflektieren soll, statt das Licht möglichst hundertprozentig auf den Streuschirm zu werfen. Zudem ist in vielen Fällen, abgesehen von der Bildnisphotographie, ein hartes, tiefstrahlendes Licht viel erwünschter als ein weiches Streulicht, so z. B. bei Aufnahmen in großen Räumen, dunstigen Fabrikhallen, raucherfüllten Sälen usw.

Für alle solche Aufnahmen fehlte bisher ein geeigneter kleiner Aufheller für Glühlampenbetrieb, wie er in großer Ausführung im Filmatelier sehr vielseitige Verwendung findet.

Auf Grund ihrer beim Bau solcher Film-Aufnahme-Scheinwerfer gesammelten Erfahrungen hat jetzt die „Jupiterlicht-Gesellschaft, Berlin" einen ausgezeichneten kleinen Atelierscheinwerfer herausgebracht, der in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdient. Er besitzt ein zylindrisches Gehäuse aus hartem Reinaluminium, das hinten durch einen auf Hochglanz verchromten, facettierten Parabolspiegel abgeschlossen ist. Die vertikal angeordnete Lampenfassung läßt sich sowohl vorwärts und rückwärts wie hoch und tief verstellen, so daß man durch Verstellen der Lampe nach Belieben hartes, tiefstrahlendes Effektlicht oder eine weichere Allgemeinbeleuchtung erzielen kann. Dank der senkrechten Lampenfassung können nicht nur alle gewöhnlichen Glühlampen, Nitraphotlampen, sondern auch hochkerzige Projektions- und Scheinwerferlampen verwandt werden, die bekanntlich nur in lotrechter Stellung gebrannt werden dürfen. Am hinteren Ende besitzt der Scheinwerfer einen gegen Wärme (tatsächlich!) isolierten Handgriff mit Berührungsschutz, so daß er zum Ausleuchten sehr großer Flächen ohne weiteres in der Hand gehalten werden kann. Das Gehäuse ist schwenkbar gelagert in einem U-förmigen, allseitig drehbaren Bügel. Das

Licht des Scheinwerfers läßt sich, anders als bei der Mehrzahl der bisher gebräuchlichen Photoleuchten, nicht nur senkrecht nach oben, sondern auch als kräftiges Oberlicht senkrecht nach unten richten. Der „Sonneneffekt Mod. VI" besitzt einen Gußfuß mit normalem Stativgewinde, paßt aber natürlich auch auf das in weiten Grenzen verstellbare Jupiter-Lampenstativ. Streuschirme, Farbgläser oder Filter lassen sich ohne weiteres vorsetzen. Eine große Anzahl photometrischer Messungen, die ich an einem serienmäßigen, unmittelbar aus der Fabrikation entnommenen Modell angestellt habe, ergaben die erstaunliche Tatsache, daß der Scheinwerfer bereits mit einer gewöhnlichen Osram-Nitraphotlampe, deren Glühfaden sich so gut wie gar nicht „zentrieren" läßt, die Helligkeit einer sehr guten, großen Photoleuchte um 35—70 % übertraf, sofern er auf Effektlicht geschaltet wurde. Bei größeren Abständen der beleuchteten Fläche zeigte sich die Tiefenwirkung sehr augenscheinlich; hier überragte der Scheinwerfer die Nitraphotleuchte um das 2,5fache. Trotzdem das Licht zwar gebündelt ist, wirkt es dank der Facettierung des Spiegels nicht annähernd so hart wie etwa das eines „Spotlight-Scheinwerfers". Außerdem läßt es sich, wie erwähnt, durch Dezentrieren der Lampe auch beliebig weich und streuend gestalten.

Der neue Atelier-Scheinwerfer ist sowohl in wirtschaftlicher wie in technischer Beziehung ein Fortschritt auf dem Gebiete des Atelier-Lampenbaues. Er ist überaus vielseitig verwendbar. Trotz der kräftigen und formschönen Bauart beträgt das Gewicht nur 1,5 kg (ohne Fuß). Der Preis (25 RM) ist kaum höher als der eines normalen, meist viel unwirtschaftlicheren Nitraphotstrahlers. Gerhart Goebel, Berlin.

Direkte oder indirekte Beleuchtung bei Nachtaufnahmen?

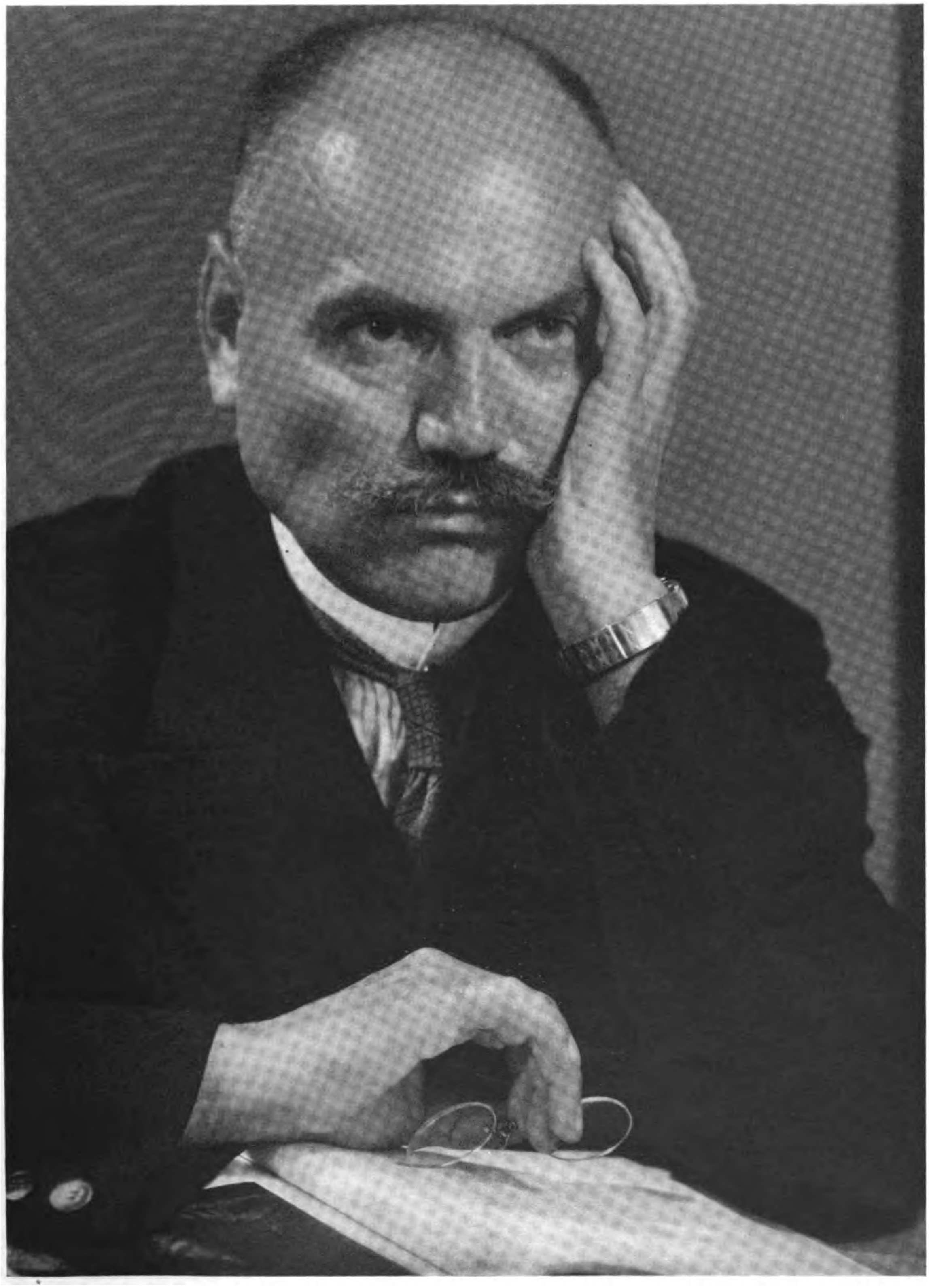
Bei der direkten Beleuchtung wird die Lichtquelle im Bilde gezeigt, die den Gegenständen die Helligkeit gibt. Diese Aufnahmen sind technisch meist nicht einfach, weil bei den oft enormen Lichtwerten von brennender Lichtquelle bis zu den dunklen Einzelheiten der Umgebung, die noch durchbelichtet sein sollen, die Exposition so lange genommen werden muß, daß selbst bei gut lichthoffreiem Aufnahmematerial noch Lichthöfe störend in Erscheinung treten. Um diesen Mangel möglichst zu unterdrücken, empfiehlt es sich, besonders solche Motive zu wählen, bei denen die Lichtquelle nahe an den anderen Objekten liegt, weil dadurch die Gegenstände heller beleuchtet sind, die Belichtungszeit dadurch abgekürzt und die Gefahr der Lichthofbildung vermindert wird.

Bei der indirekten Beleuchtung ist die Lichtquelle selbst nicht zu sehen (sie ist außerhalb des Bildfeldes oder durch einen davorstehenden Gegenstand der Betrachtung entzogen), sondern nur ihre Wirkung auf die Umgebung. Der Reiz solcher Aufnahmen steht durchaus nicht hinter den obigen zurück. In technischer Hinsicht sind Aufnahmen mit indirekter Beleuchtung wesentlich einfacher, weil auch die Lichthofbildung stark unterbunden ist.

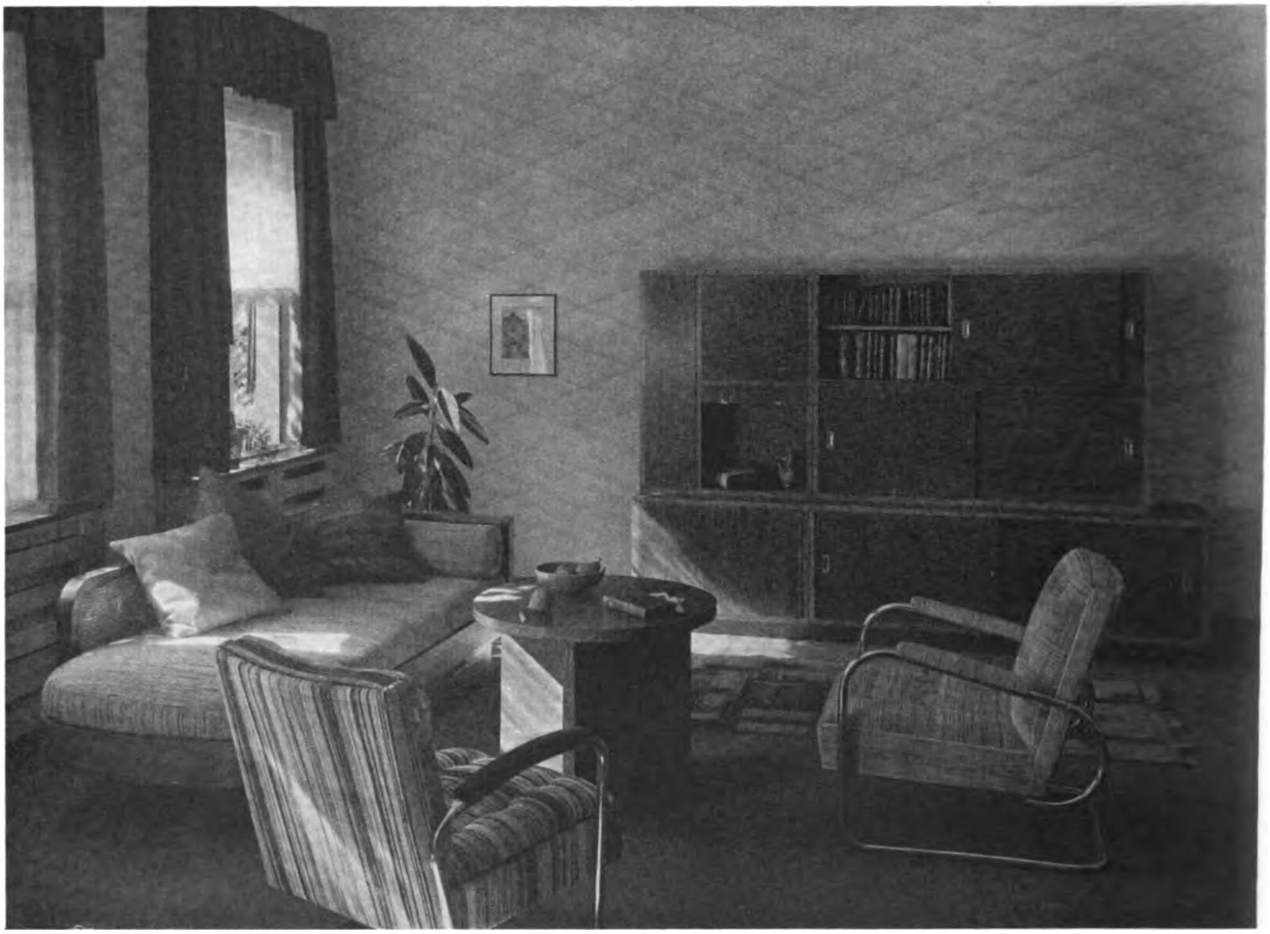
H. Kammerer.

Zu den Abbildungen.

Die im vorigen Jahr gegründete „Vereinigung Kölner Fachphotographen" zeigt im vorliegenden Heft wieder sechs interessante Aufnahmen zu dem Thema Kinderbildnis. Besonders gut gesehen sind die Fassungen der El. Gropp, knapp im Raum und lebendig in der Wirkung durch Licht und Kontrast. Auch die anderen Darstellungen von Holdt, Kessel und Ehrlich zeichnen sich durch eine lebendige Natürlichkeit aus, die für eine zeitgemäße Porträtphotographie eine Hauptforderung ist und der die neuen Hilfsmittel dienen, wie: höchstempfindliche Schichten, lichtstärkste Objektive, handliche, im Augenblick aufnahmebereite Kleinkameras und die Lichtfülle der Elektrizität; Errungenschaften, die zwar nicht ganz leicht und nicht ohne Übung zu Erfolgen führen, die aber von keinem modernen Porträtphotographen übersehen werden dürfen. Fiedler, einer, der die Kunstlichtbeleuchtung in seiner Werkstatt mit besonderem Erfolg und großem Geschick eingeführt hat (siehe Heft 11, 1931), bringt dann neben der gut angeordneten Familiengruppe ein geschmackvolles Damenbildnis, Gerling ein räumlich gutes Doppelbildnis, Vältl eine seiner vortrefflichen Leica-Aufnahmen, Loos ein knappes Knabendoppelbild, das nur etwas frischer im Ausdruck sein könnte, und Koch ein hübsches Kinderbild, in dem aber das herabhängende Bein, das als Linie und Masse aus dem Bilde herausführt, etwas stört.



LAZI, G.D.L., STUTTGART



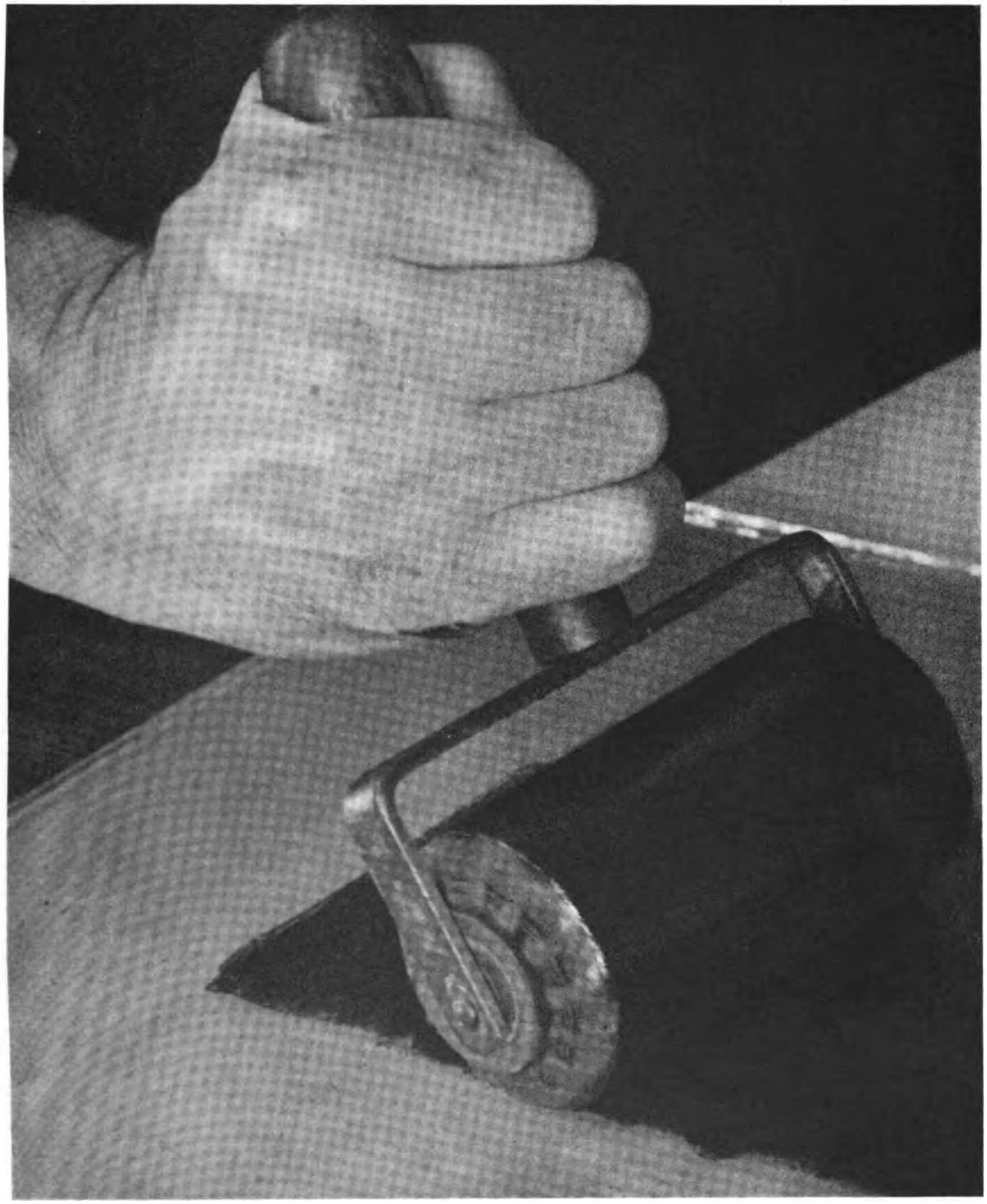
EMIL HATT, STUTTGART



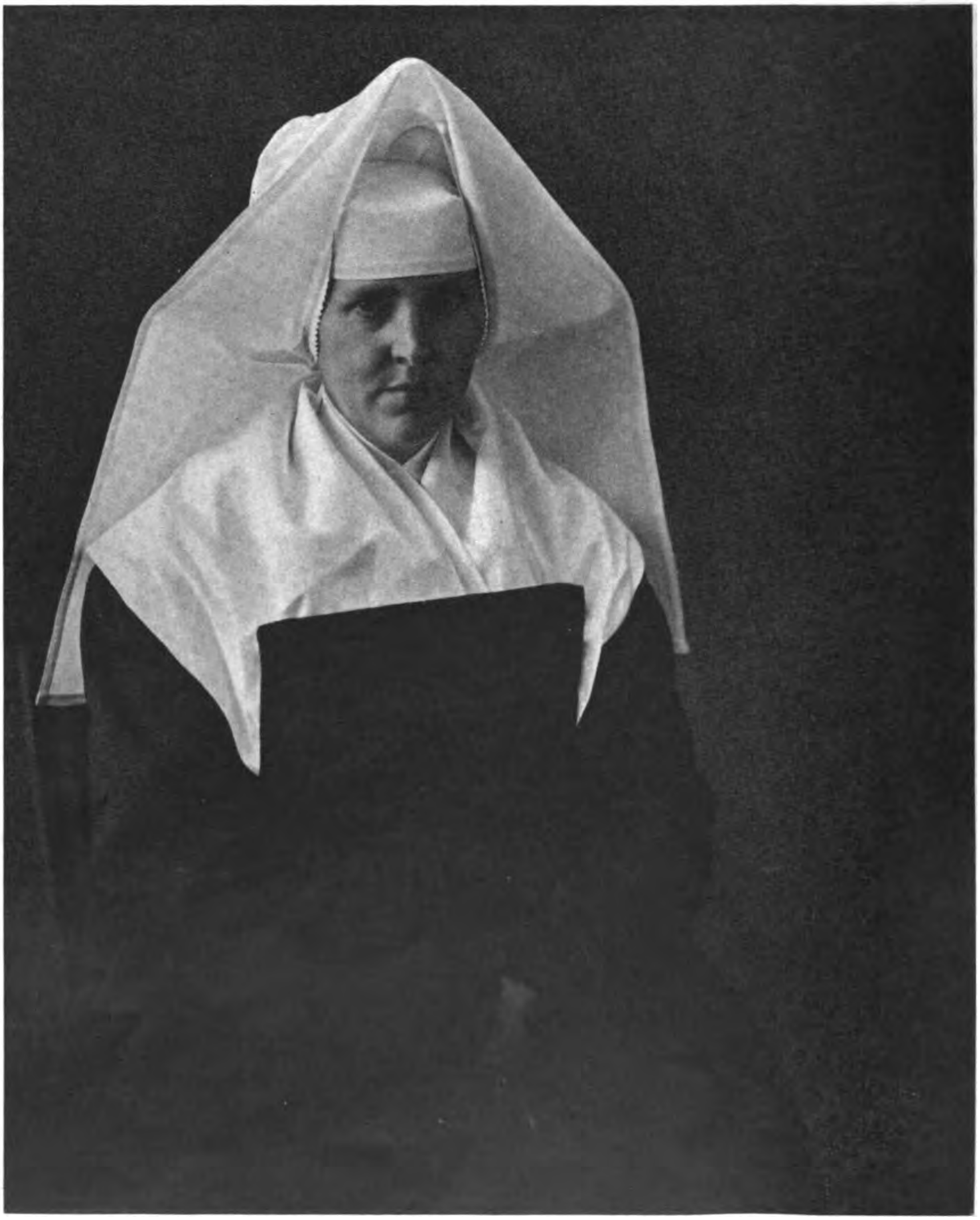
CLARA BAUER, DEGERLOCH



DITTMAR, STUTTGART



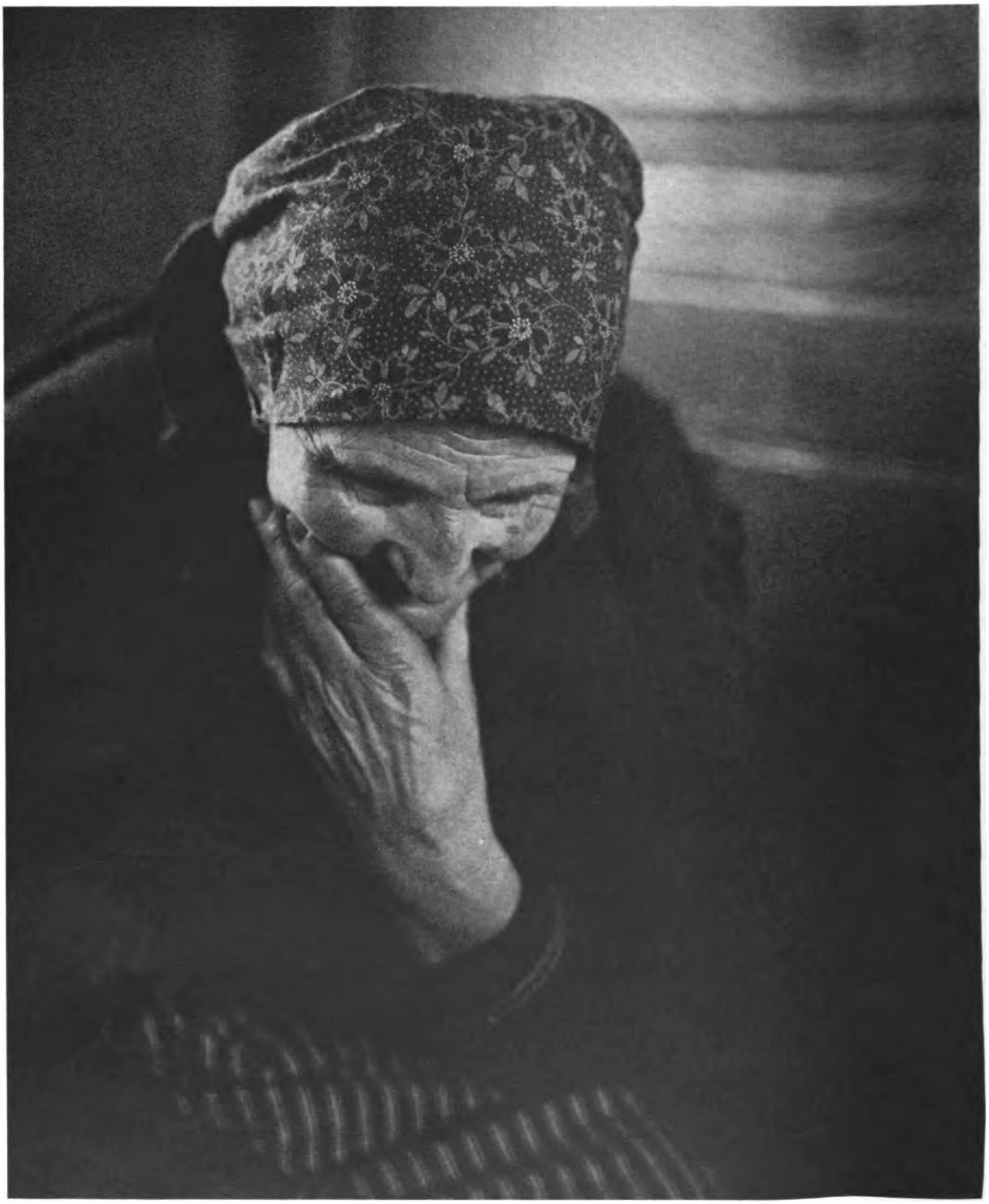
GRETE BATZKE, STUTTGART



ZELLER JUN., GÖPPINGEN



H. ROSENBAUM, WIEN



RUD. MEFFERT, HILDBURGHAUSEN

Tagesfragen.

(Nachdruck verboten.)

Die katastrophale wirtschaftliche Lage ist wohl im wesentlichen schuld daran, daß die Lage der Farbenphotographie im verflossenen Jahre sich in so verhältnismäßig geringem Maßstabe geändert hat. Das Hamburger Amatcolor-Verfahren, von dessen restloser Durchbildung man mit einigem Recht sprechen darf, hat sich zwar einige Porträtateliers in Hamburg erobern können (worüber ein kleiner Artikel in diesem Heft unterrichtet), aber von einer universellen Verwendung dieses Verfahrens seitens der Fachphotographen oder auch der Amateure kann im Augenblick noch nicht die Rede sein. Auch die absolut fertige Uvatypie von Dr. Traube in München sieht man nur selten praktisch verwendet. Dann haben wir noch das Duxochrom-Verfahren von Herzog (Hemelingen), das ebenfalls als abgeschlossen gelten kann und bei richtiger Handhabung recht ansprechende Bilder liefert. Auch Piller (München) ist mit den Vorarbeiten fertig, und sein Verfahren wartet nur auf die fabrikatorische Ausnutzung.

Eine vergleichende Wertung der verschiedenen Methoden vom ästhetischen Standpunkt soll hier nicht gegeben werden, zumal die Beurteilung seitens verschiedener Menschen eine durchaus unterschiedliche ist. Dem einen gefällt die starke Farbigkeit der Amatcolor-, Uvatypie- und Duxochrom-Bilder besonders gut, während andere mehr Gefallen an den Piller-Bildern finden, die — wie wir schon einmal erwähnten — mehr einem sehr zart kolorierten Schwarzdruck entsprechen. In bezug auf den Preis des fertigen Bildes scheint mir vorläufig das Amatcolor-Verfahren bei weitem am günstigsten abzuschneiden, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß die Amatcolor-Gesellschaft in Hamburg die Fertigstellung der farbigen Bilder (von der Entwicklung des Farbensatzes an bis zum fertigen bunten Bilde) selbst ausführt, und zwar nach einem sehr sorgfältig durchdachten Arbeitsplan, der ein rasches Arbeiten bei verhältnismäßig geringen Materialunkosten gewährleistet. Wenn man drei farbige Vergrößerungen 18 × 24 cm fix und fertig aufgezogen dem Besteller für 18 RM anbieten kann und für den Photographen immer noch ein Nutzen verbleibt, so kann man wirklich von einem Rekord sprechen.

Auch in bezug auf die Einfachheit und Billigkeit des Aufnahmeprozesses steht das Amatcolor-Verfahren obenan. Der Ausübende kann ja mit jeder normalen Atelier- oder Reisekamera, auch mit einem der zahlreichen Handkameramodelle für Platten-, Roll- oder Packfilm arbeiten und findet für alle diese Typen das entsprechende Negativmaterial: drei übereinanderliegende selektiv empfindliche Blatt- oder auch Rollfilme, vor. Da man klein aufnimmt und die Negative später auf das benötigte Format vergrößert werden, so bedeutet das benötigte Aufnahmematerial keine wesentliche finanzielle Belastung des Photographierenden. Uvatypie- und Duxochrom-Verfahren besitzen keine eigenen Negativverfahren; für die erstere Methode wird zur Herstellung der Farbenauszüge gewöhnlich die Bermpohlsche Schlittenkamera benutzt, die man auch durch die neue, ebenfalls von Bermpohl stammende Kamera für gleichzeitige Belichtung der drei Teilnegative ersetzen kann. In Verbindung mit dem Duxochrom-Verfahren wird gewöhnlich die Mroz-Kamera genannt, bei der ebenfalls die drei Teilaufnahmen gleichzeitig belichtet werden. Das Piller-Verfahren endlich steht in bezug auf Einfachheit und Preiswürdigkeit des Aufnahmeverfahrens sehr günstig da; man benötigt lediglich eine farbige Linienrasterplatte, durch die hindurch man eine panchromatische Platte belichtet. Für das Kopieren der Papierbilder werden allerdings eine besondere feinmechanische Kopiervorrichtung und ein farbig gerastertes Entwicklungspapier gebraucht, über deren Kosten ich vorläufig noch keine Angaben zu machen in der Lage bin. Sobald die Großfabrikation indessen einsetzt, wird man ja bald die wissenswerten Daten erfahren. Man wird dann auch hören, ob die das Verfahren Ausübenden die Materialien für den Positivprozeß selbst in die Hand bekommen (wie das auch bei Duxochrom und Uvatypie der Fall ist) oder ob man wie beim Amatcolor-Verfahren die Ausarbeitung der farbigen Positivvergrößerungen einer Zentralstelle zu übergeben gehalten ist.

Dieser zuletzt genannte Umstand, daß beim Amatcolor-Verfahren der Berufsphotograph wie der Amateur ihre unentwickelten Aufnahmen einer Zentralstelle zur Ausarbeitung der farbigen Vergrößerungen übergeben sollen, hat gerade bei den Fachleuten häufiger Anstoß erregt. Sie sehen sich dadurch gewissermaßen in die Rolle eines „Hilfsarbeiters" gedrängt, dem man nicht zutraut, die weiteren Arbeiten selbst auszuführen. Aber diese Ansicht ist irrig. Der Grund für diese Maßnahme ist der, daß eine mit allen Hilfsapparaten und überhaupt mit den zweckmäßigsten Einrichtungen versehene Zentralstelle viel sicherer und

*

ökonomischer zu arbeiten versteht als eine Einzelperson, die nur hin und wieder mal eine Farbenaufnahme macht. Ich habe schon früher einmal eine Parallele zwischen dem Kinoschmalfilm mit Umkehrung und dem Amatcolor-Verfahren gezogen. Auch die Umkehrung der Schmalfilmaufnahmen wollen die Filmfabriken nicht aus der Hand geben, sondern schlagen die Kosten dafür gleich auf den Rohfilm, sobald man diesen einkauft. Das geschieht keineswegs aus der Überlegung heraus, daß die Rohfilmfabrik durch die zwangsweise Übernahme der Umkehrungs- bzw. Fertigstellungsarbeiten einen Geldgewinn erzielen möchte, sondern lediglich im Interesse des Schmalfilmverarbeiters. Man weiß in den Laboratorien der Filmfabriken eben nur zu genau, daß die Amateure bei Selbstausführung dieser Arbeiten — sofern sie nicht über ein ungewöhnliches Maß von Übung und auch über gewisse photochemische Kenntnisse verfügen — viel zuviel Ausschuß fabrizieren würden, worunter dann selbstverständlich auch das Allgemeininteresse an der Schmalfilmkinematographie litte. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse beim Amatcolor-Verfahren. Die Ausarbeitung der Farbenauszüge zu vergrößerten farbigen Kopien ist in den Händen erfahrener Arbeiter und bei Vorhandensein geeigneter Apparaturen ganz sicher und auch nicht einmal besonders schwierig, aber der Unerfahrene findet so viele Klippen, daß er froh sein würde, wenn er mit einem ungewöhnlich großen Aufwand an Material und Zeit einen einzigen passablen Zusammendruck erzielte, für den der geschickte Spezialist bei richtiger Arbeitsteilung usw. vielleicht ein Zehntel der Zeit gebraucht und Kosten für verdorbenes Material überhaupt kaum in seine Kalkulation einzufügen braucht.

Während man in Deutschland den Carbrodruck für einfarbige Bilder nur wenig pflegt und für Farbendruck meines Wissens überhaupt nicht verwendet, haben die englischen „Colour-Photographs Ltd." ihre Werke in Willesden in jahrelanger Arbeit ausschließlich auf den Carbrodruck zugeschnitten und die Arbeitsmethoden derart standardisiert, daß man angeblich ganz sicher mit diesem Verfahren arbeitet und Farbendrucke von großer Schönheit und Gleichmäßigkeit erzeugt. Allerdings gehören dazu Anlagen, die sich der Privatmann, einerlei, ob Amateur oder Fachmann, schon gar nicht leisten kann. Wenn man die Beschreibung des Arbeitsganges im neuen „Phot. Almanac" des „Brit. Journ. of Phot." nachliest, so gewinnt man den Eindruck, als wenn alle Arbeiten fast rein mechanisch verliefen und selbst ungelernte Arbeiter den Prozeß spielend meisterten. Als provisorische Unterlage beim Entwickeln wird speziell präpariertes Cellophan benutzt. Von dem Tripack für die Aufnahme ist man nach den neuesten Berichten wieder ganz abgekommen und arbeitet mit einer Art automatischen Plattenwechsels durch Schlittenkonstruktion. In 2 Sekunden soll ein Farbensatz fertig belichtet sein. Der Filterschlitten ist an jeder Kamera leicht anzubringen; er gestattet eine Anpassung der einzelnen Belichtungszeiten an die Farbenempfindlichkeit der jeweilig benutzten panchromatischen Platte.

Wir werden auch in Zukunft ein wachsames Auge auf die eventuellen Fortschritte in der Farbenphotographie haben und von Zeit zu Zeit unsere Leser über Fortschritte und Neuheiten auf diesem Gebiet unterrichten. Mente.

Graphische Methoden für Propagandazwecke unter Zuhilfenahme der Photographie.

Von Dr. Otto Croy.

Die Bildausschmückung von Inseraten und anderen der Reklame dienenden Drucksachen ist ein besonders zu behandelndes Gebiet. Hier kommt es auf Kunstwerte weniger an als auf Wirksamkeit. Die tragende Idee ist nicht immer im tatsächlich Dargestellten oder im Ausdruck des Bildmäßigen zu suchen, vielmehr verbirgt sich hinter dem Bild oft eine irgendwie geartete Suggestion, die die Gedanken des Beschauers unmerklich beeinflussen, ihn in Aufnahmebereitschaft versetzen will für das, was textlich dem Werbebild beigefügt ist. Kunstempfinden braucht daher, streng genommen, einem Werbebild in geringerem Maße zugrunde zu liegen als kühl abwägende Berechnung des Effektes, des „Blickfangs".

Absichtlich werden diese Dinge hier gleich eingangs erörtert, um a priori dem Vorwurf zu entgehen, das im folgenden zu Besprechende wäre eine Pseudokunst, die lieber totgeschwiegen werden müßte. Doch nimmt ein Reklamebild weder für sich in Anspruch, ein Unikat zu sein, noch ein Kunstwerk vorzustellen. Es will wirken — sonst nichts. Welchen Belang hat es unter diesem Gesichtspunkt, ob das Bild nach der Natur gezeichnet (was

meistens nach einer verheimlichten Photographie geschieht) bzw. ob es rein graphisch hergestellt ist, oder aber, ob es bei gleichem Endeffekt auf viel einfachere und billigere Weise gemacht wurde?

Wenn sich die Photographie auch an bevorzugter Stelle im Reklamewesen behauptet, so kommt man doch in vielen Fällen um die Graphik nicht herum. Zum Abdruck in Tageszeitungen sind z. B. Strichzeichnungen immer noch unerläßlich, weil sie in der Massenauflage eher einen sauberen Druck gewährleisten. Obwohl hier aus der Not eine Tugend gemacht wird, zieht man die Graphik der Photographie auch noch aus anderen Gründen vor. So z. B., wenn sich das Inserat an eine bestimmte Geschmacksrichtung des Leserkreises wendet, oder wenn ein gewisser vornehmer, wertvoller Charakter der Ware hervorgekehrt werden soll. Denn sowohl Zeichnung wie gemaltes Bild sehen für das Laienauge immer nach einem größeren Kostenaufwand aus als die Photographie, die eher den Anschein der Billigkeit erweckt. So gibt es natürlich auch in Spezialfällen Gründe genug, denen zufolge die Graphik der Photographie vorgezogen wird.

Mit einigem zeichnerischen Geschick und Verständnis kann sich der Photograph auch auf das Gebiet der Graphik wagen, indem er dabei vom Lichtbild ausgeht. Grobe zeichnerische Fehler, also Verzeichnungen, können nicht unterlaufen — man glaube deshalb aber nicht, daß man vom Zeichnen oder Malen gar nichts zu verstehen brauche. Denn Strichführung, Pinseltechnik, Materialbehandlung und Tonwertwiedergabe bleiben trotzdem noch als wichtige Faktoren bestehen.

Um eine Photographie in eine Federzeichnung umzuzeichnen, fertigt man sich zunächst eine hell gehaltene Kopie an. Mattes glattes Papier gestattet flottes Zeichnen, während Hochglanzabzüge das Ziehen der feinsten Striche zulassen. Letztere sind nur sehr empfindlich gegen jeden Fingerabdruck, da die kleinste Spur Fett die Tusche abstößt. Wem das Ziehen feiner gerader Striche schwerfällt, arbeite mit einer entsprechend gröberen Feder auf Vergrößerungen. Das Zeichnen selbst geschieht mit einer weichen Zeichenfeder (am besten mit den sogenannten Lithographiefedern). Besser als chinesische Tusche eignet sich Skribtol, weil es leichter aus der Feder fließt. Da die Gelatineschicht des Papieres, solange das Skribtol noch feucht ist, aufquillt, darf man mit der Feder nicht in die nassen Stellen hineinzeichnen, da die Schicht sonst verletzt werden könnte. Das Wichtigste ist die Strichführung, und man muß sich gleich von vornherein dafür entscheiden, ob man das ganze Bild in kleineren feinen Strichen oder in groben Umrissen bewältigen will. Denn die Ausarbeitung muß über das ganze Bild einheitlich sein (Abb. 1). Das Ausdecken größerer Flächen spart man sich vorteilhafterweise für einen späteren Zeitpunkt auf, wenn das Bild schon ausgebleicht ist. Hat man das Bild in seinen wichtigsten Linien und Details überzeichnet, wird es, nachdem die Tusche getrocknet ist, im Farmerschen Abschwächer (100 ccm einer zehnprozentigen Lösung von Fixiernatron, gemischt mit 30 ccm einer zehnprozentigen Lösung von rotem Blutlaugensalz) vollständig ausgebleicht, gewässert und getrocknet. Jetzt erst deckt man die schwarzen Flächen aus und zeichnet das Bild, wo noch Mängel sein sollten, fertig, so daß der Gesamteindruck ein geschlossener wird.

In ähnlicher Weise, wie eben beschrieben, kann man auch auf einer Photographie in zwei oder mehreren Tönen malen. Hat man eine normale Vergrößerung auf kartonstarkem, mattem Papier vor sich, muß man sich zunächst überlegen, mit wieviel grauen Tönen man sein Auslangen finden wird. In vielen Fällen, besonders wenn flächige Wirkungen erreicht werden sollen, kommt man mit drei Tönen aus (Abb. 2). Die in Frage kommenden Farben sind nur ein gutes Deckweiß und ein Schwarz. Die grauen Töne werden durch Mischen beider hergestellt. Besonders das Weiß muß gut decken, damit die übermalten Stellen nicht durchschimmern, da das Bild nachträglich nicht ausgebleicht werden kann. Den Farben mischt man zweckmäßig etwas Ochsengalle oder Gummiarabikum bei, um das Abblättern zu verhindern. Sehr geeignet und ohne Beimischung verwendbar sind die folgenden beiden Farben von Winsor & Newton Ltd., London, das „Process Black" und das „Process White".

Man beginnt mit der weißen Farbe und malt mit ihr in die grauen Töne hinein, verfährt mit Grau ebenso und deckt zum Schluß die schwarzen Schatten ein. Da das gemalte Bild über einen geringeren Tonreichtum verfügt, muß man sich der Endwirkung bewußt sein, d. h. man muß wissen, wo an den einzelnen Stellen die eine Farbe aufzuhören hat und wo die andere beginnen soll. Bildeffekte modernster Art werden erzielt, indem man eine

Kopie oder Vergrößerung den Bildkonturen entlang zerschneidet und die einzelnen Teile als Schablonen verwendet. Diese Bildteile dienen zum zeitweiligen Abdecken. Das neue Bild selbst setzt sich dann aus mehr oder weniger abgedeckten Einzelteilen zusammen, wobei die Schwärzen mit Hilfe eines Aerographen oder Bromölpinsels und schwarzer Farbe bzw. durch partielles Belichten (Schablonieren) eines Entwicklungspapieres erzeugt werden können.

Bei Herstellung von „Graphiken" mit dem Aerographen (Luftpinsel) bedient man sich der Technik der sogenannten Maschinenretusche (Abb. 3), nur daß in unserem Falle eine ausgeschnittene Kopie als Schablone verwendet wird. Man verfährt dabei wie folgt: Eine auf kartonstarkem Papier gemachte Vergrößerung wird mit Cerat oder Fußbodenwachs abgerieben, um sie gegen Nässe unempfindlich zu machen, worauf man sie an den einzelnen Bildkonturen auseinanderschneidet. Dabei ist der Zuschnitt so zu wählen, daß die Teile, die weiß bleiben sollen, einen möglichst geschlossenen Zusammenhang bilden. Im Ausschneiden sei man großzügig und verzichte auf kleinere Details, da die vorliegende Technik ihre Wirkung aus der Vereinfachung nimmt.

Die Maske, die die größte Fläche zu bedecken hat, wird auf ein steifes, mäßig geleimtes Papier mit Reißzwecken aufgeheftet. An diese „Rahmenschablone" legt man nun die anderen kleineren Bildteile an, außer denen, die rein schwarz werden sollen, und heftet sie an oder besser beschwert sie mit kleineren Gewichten. Dann wird über die ganze Fläche mit schwarzer Farbe (Aeroschwarz von Schmincke oder das oben angeführte Prozess Black) in entsprechender Verdünnung und aus nicht zu kurzer Entfernung gespritzt. Das Papier darf nie so naß werden, daß die Farbe darauf stehenbleibt und Tropfen bildet, weil sonst Unruhe in die Fläche kommt. Es ist besser, öfters hintereinander zu spritzen und zwischendurch immer wieder trocknen zu lassen. Wer über einige Praxis verfügt, kann die Arbeitszeit so abkürzen, daß er in der rechten Hand den Luftpinsel, in der Linken aber einen Föhn hält. Nach jeder Farbgebung wird mit dem Föhn über die ganze Fläche weggegangen. Dazu gehört allerdings Übung, weil es leicht passieren kann, daß man bei ungenügender Beschwerung die einzelnen Schablonen durch den Luftzug des Föhn verschiebt. Nach und nach werden dann diejenigen Schablonen weggenommen, die Bildteile abdecken, welche helleren Tönen entsprechen. Die Farbe kann dabei immer das gleiche Schwarz bleiben, sofern es nicht zu konzentriert verwendet wird und man aus weiterer Entfernung und nur wenige Male spritzt. Übergänge und verlaufende Konturen können nur aus kurzer Entfernung dem Schablonenrand entlang gespritzt werden. Es erübrigt sich, zu sagen, daß auch mehrfarbige Bilder mittels dieser Spritztechnik hergestellt werden können. Hat man erst einige Versuche mit dem Aerographen angestellt und sich mit seiner Wirkungsweise vertraut gemacht, dann wird man selbst am besten beurteilen, welche Wirkungen sich mit ihm erzielen lassen.

Die recht kostspielige Anschaffung eines Aerographen kann auch umgangen werden. Effekte gleicher Art wie die eben genannten lassen sich nämlich auch mit einem Bromöldruckpinsel und mit Kupferdruckfarbe erzielen, wobei allerdings eine gewisse Körnigkeit auftritt, die sich mit dem Aerographen vermeiden läßt.

Die Kopie wird ebenso zerschnitten und auf einem saugfähigen Karton aufgelegt, nur daß man vorteilhafterweise jetzt mit dem Einfärben der hellsten Töne beginnt, um mit dem tiefsten Schwarz aufzuhören. Die Farbe wird in analoger Weise wie beim Bromöldruck aufgetupft. Übergänge lassen sich dabei leicht erzielen. Für die ganz lichten, zarten Töne nimmt man am besten eine lasierende blaue Farbe, wie z. B. Preußischblau (um durch öfteres Darübergehen bei Erhaltung der Helligkeit des Tones die Körnigkeit hintanzuhalten). Für die tieferen Töne wird schwarze weiche Kupferdruckfarbe oder Buchdruckfarbe genommen. Das reine Schwarz färbt man erst zum Schluß ein, weil die ihm zukommenden Flächen sehr farbgesättigt sein müssen, so daß sie die weitere Arbeit insofern beeinträchtigen würden, als sich die Schablonen auf der Unterseite beschmutzen und die Farbe in die lichten Bildpartien hineintragen könnten.

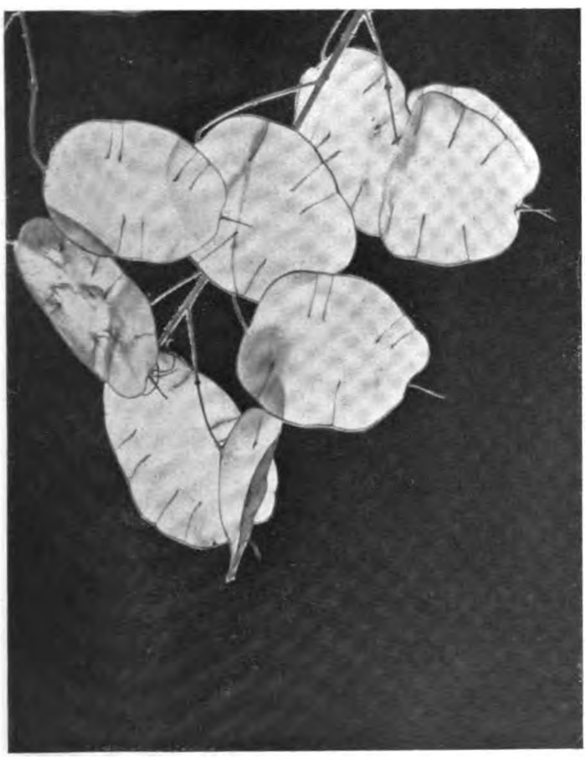
Statt mit dem Pinsel zu tupfen, kann man schließlich auch Licht auf ein mit den vorher erwähnten Schablonen bedecktes photographisches Papier einwirken lassen (Abb. 4). Tonunterschiede werden durch längere oder kürzere Lichteinwirkung erzielt. Wenn es darauf ankommt, Übergänge zu machen, dann ist diese Methode nicht sehr brauchbar, weil man auf Entwicklungspapieren den Fortschritt der Arbeit nicht verfolgen kann und somit nur bei



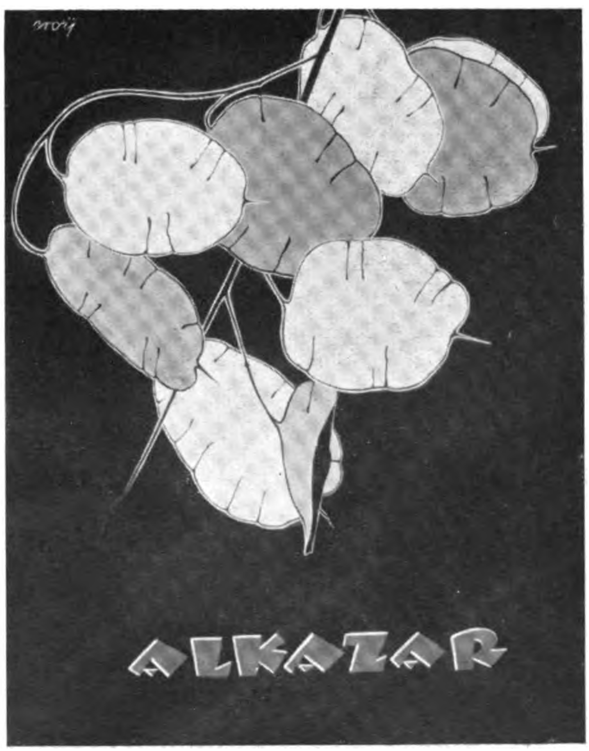
Original.



Mit Skriptol überzeichnet und dann ausgebleicht.

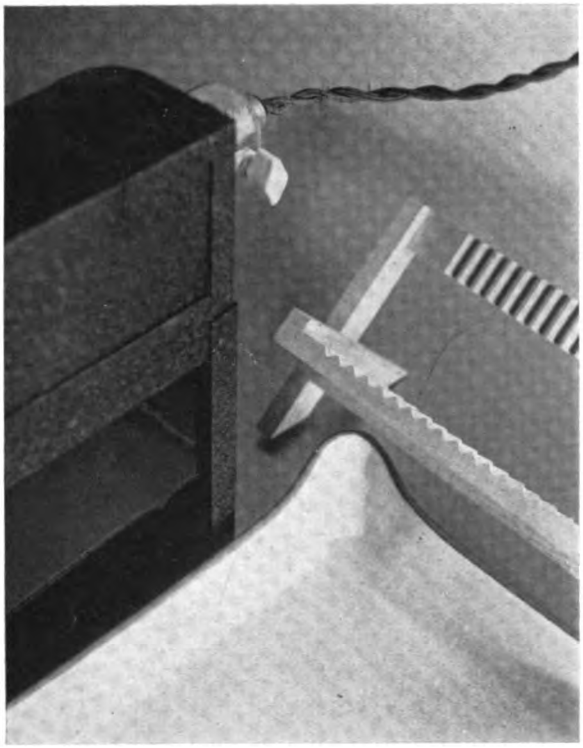


Original.

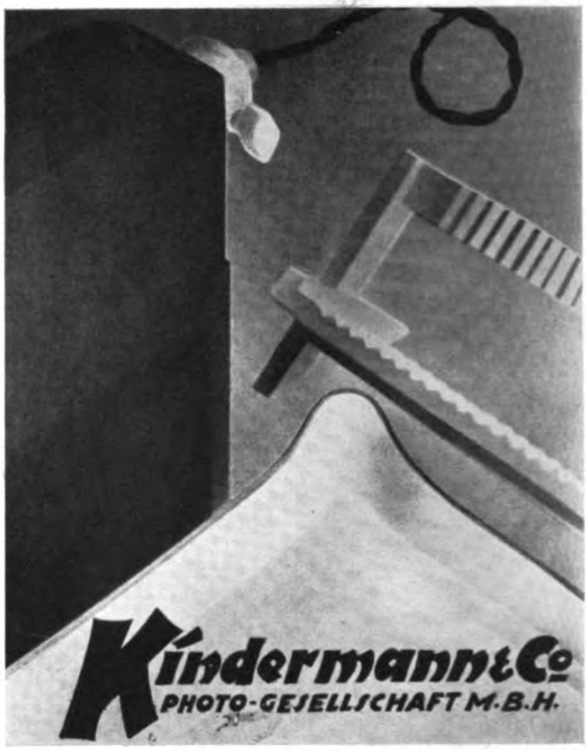


Mit weißer, grauer und schwarzer Farbe vollständig übermalt.

Zum Artikel „Graph. Methoden" . . . von Dr. O. Croy



Original.



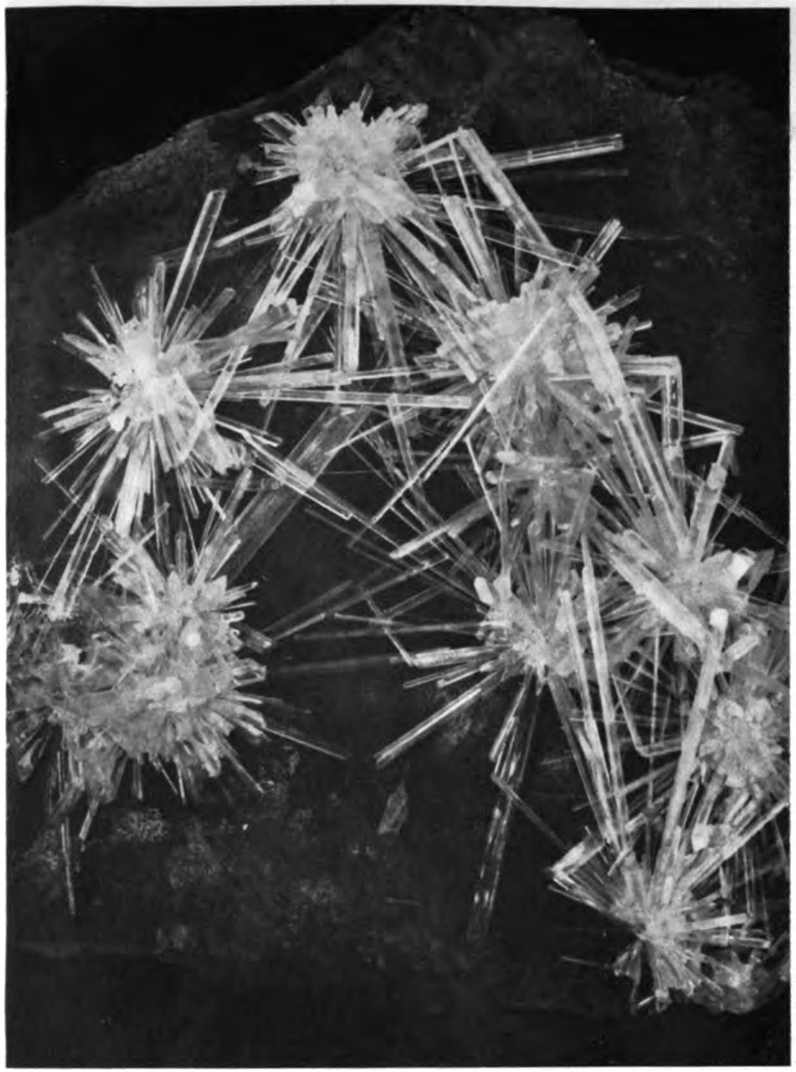
Hergestellt mit dem Aerographen mit Verwendung der aus dem Original geschnittenen Schablone.



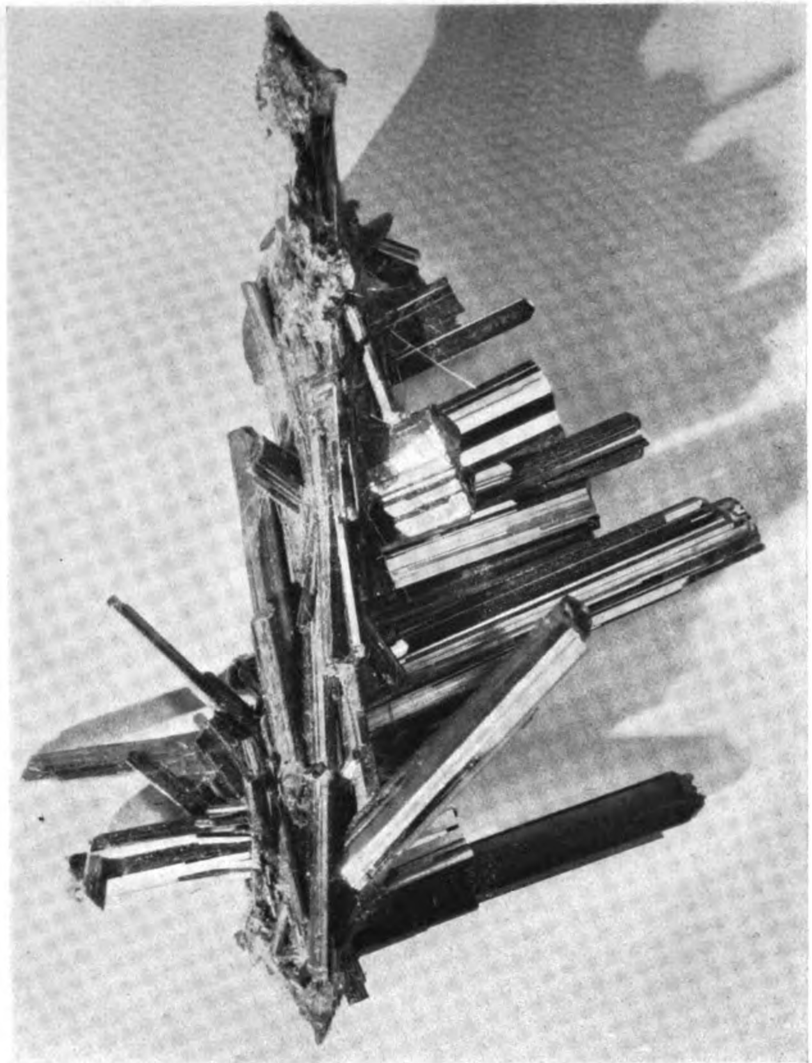
Original.



Hergestellt in zwei Belichtungen unter den aus dem Original geschnittenen Schablonen.



Gips, Ungarn.

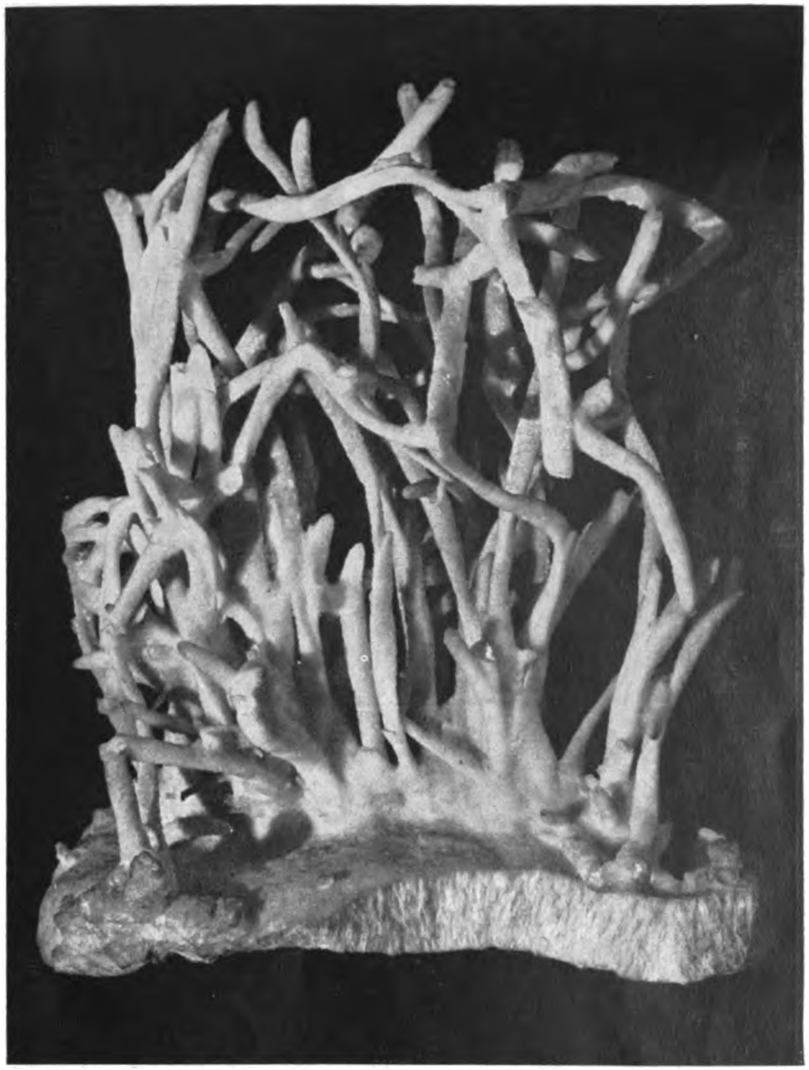


Epidot, Hüttenrand, Salzburg.

Zum Artikel „Kristalle im Licht" von Fred Koch



Steinsalz, Galizien.



Eisenblüte, Eisenerz, Steiermark.

großer Übung weiß, wie lange man für die verschiedenen Grauwerte belichten muß. Außerdem könnte man die verlaufenden Töne nur mit dem eng zentrierten Lichtkegel einer Taschenlampe herstellen, indem man sie den Konturen der Schablone entlang aus kurzer Entfernung bewegt. Die Methode eignet sich mehr für kontrastreiche Bilder mit einer Art Silhouettenwirkung. Einen besonderen Vorteil hat diese Methode aber im Gegensatz zu den vorhergenannten, nämlich den, daß man durch größere Entfernung der Schablonen vom Papier weiche Konturen erhalten kann. Je größer dabei die Entfernung ist, um so weicher wird der Konturenverlauf.

Man arbeitet am besten so, daß man ein schwach empfindliches Kunstlichtpapier auf den Tisch unterhalb eines vertikal arbeitenden Vergrößerungsapparates bringt. Darüber legt man dann in der gewünschten Entfernung auf einem kleinen Aufbau brückenartig eine Glasplatte, die die Schablonen zu tragen hat. Das Objektiv des Apparates blendet man möglichst ab, um lange Belichtungszeiten zu erhalten, und legt schließlich die Schablonen auf die ihnen zukommenden Plätze. Ändert man die Abblendung des Objektives, so wird der Weichheitsgrad der Konturen auch ein anderer. Scharfe Konturen werden durch direktes Kopieren erhalten.

Außer diesen Methoden wären noch einige andere zu nennen: wie das Radieren auf der Kopie, das Radieren nach dem Negativ, ferner das Umzeichnen auf Kornpapier, die Dreitonzeichnung, das Umzeichnen in Kohle oder Kreide mit Hilfe der Projektion und schließlich die Herstellung von Photogrammen. Diese Techniken, die etwas komplizierter in ihrer Ausführung sind, sollen in einem folgenden Artikel behandelt werden.

Kristalle im Licht.

Von Fred Koch, Weimar. [Nachdruck verboten.]

Ohne eine Vorstellung von den inneren Zusammenhängen des Kristalls zu haben oder die geschaute Form mit einer bekannten gedanklich zu verknüpfen, versuchte ich bei meinen Aufnahmen, mich möglichst dem Charakter des Objekts anzupassen, etwa so, wie ein Photograph ein Porträt anpacken würde: Der Mensch bestimmt durch Geste und Haltung das Individuelle seiner Persönlichkeit, und der Photograph findet durch Anpassung, Ausgleich und Steigerung das Bild.

Neben Formcharakter und Material muß man bei den Kristallen ihr Verhalten zum Licht ganz besonders beachten. Schon gleich nach den ersten Probeaufnahmen teilte ich mir deshalb die Arbeit vor dem eigentlichen Belichten, die ja immer das Wichtigste an jeder Aufnahme ist, in drei scharf getrennte Phasen.

Zunächst einmal nahm ich die Erzstufe oder den Kristall in die Hand, um durch Drehen und Wenden des Stückes die beste Ansicht zu gewinnen, die bei möglichster Geschlossenheit des Eindruckes möglichst viele der raumbegrenzenden Flächen zeigte. Wichtiger aber als die schöne Linienführung war es mir, die Formengebung des Objektes richtig und deutlich zu zeigen, denn in seiner Gestalt kommt Art und Eigenschaft des Kristalls zum Ausdruck, und allein das Objekt hatte den Aufbau des Bildes zu bestimmen. Hätte ich den „richtigen" Blickpunkt gefunden und durch nahes Visieren mit nur einem Auge für die monokulare Projektion meines Tessars geprüft, konnte die Stufe auf dem Objekttisch aufgebaut werden, den ich mir aus Kisten je nach der erforderlichen Höhe zusammenstellte, entsprechend dem fixierten Blickpunkt, der ja dann später für die Aufstellung der Kamera maßgebend war, das eine Mal hoch für seitliche oder Halb-von-oben-Aufnahmen und dann auch wieder ganz tief für Aufnahmen, die senkrecht nach unten gingen.

Als nächstes: die Lichtführung. Was ich im ersten Arbeitsgang ohne jede Beachtung des Lichtes an Formen gesehen hatte, das galt es nun auch sichtbar zu machen, photographisch gesprochen: durch verschiedene Tonwerte auszudrücken. Beim Betrachten eines Kristalls fasziniert uns gewöhnlich ganz besonders sein „Blitzen", das hervorgerufen wird durch kleine Bewegungen unseres Kopfes oder des Kristalls, indem durch die veränderte Stellung immer andere Flächen oder Kanten dazu gelangen, das aufgefangene Licht auf unser Auge hin zu reflektieren. Da aber immer nur einzelne wenige Flächen, oftmals nur Kanten,

das Licht in solch konzentrierter Form reflektieren, alles andere dagegen im Dunkeln bleibt, so läßt sich mit einer solchen Beleuchtung natürlich niemals ein photographisches Bild aufbauen. Außer einigen Überstrahlungen wäre auf der Platte kaum etwas zu sehen. Für solche und ähnliche vielflächige und stark reflektierende Objekte wird einfache diffuse Tageslichtbeleuchtung im Freien durchweg das beste sein; da ich die Aufnahmen aber im Winter machte, so schied für mich diese Möglichkeit vollkommen aus.

Nach einigen Fehlschlägen und Versuchen fand ich in zwei Nitra-Opal-Lampen von 75 Watt einen sehr guten Ersatz. „Allseitiges" Licht erreichte ich durch ständiges Bewegen der beiden Lampen während der Belichtung, indem ich das Objekt von jeder nur möglichen Stelle aus anstrahlte. Dabei war die Kleinheit und die geringe Hitzeentwicklung der Lampen von großem Vorteil. Immer auf den Lichtschutz des Objektivs achtend, führte ich diese Lampen, in jeder Hand eine, sogar noch zwischen Stirnwand der Kamera und dem Objekt vorbei, um so auch noch diejenigen Kristallflächen zu erreichen, die parallel zum Objektivbrett standen. Hatte ich diese Beleuchtung genügend lange durchgeführt, so konnte ich sicher sein, daß jede Kristallfläche und jede Kante, die eben noch in einem erreichbaren Winkel zum Objektiv stand, einen Lichteindruck auf der Platte hinterlassen würde. Bei der verhältnismäßigen Länge der Belichtungsdauer (zwischen 30 Sekunden und 3—5 Minuten) ließ sich außerdem jede gewünschte Lichtabstufung leicht erzielen. Stärkeres Anleuchten von einer Seite erhöhte die Plastik des Ganzen.

Abb. 1 wurde in dieser Weise gemacht, während ich zu Abb. 2 für einen Bruchteil der Belichtungszeit eine kleine Mikroskopierbogenlampe zu Hilfe nahm, die mir das Mineralogische Institut der Freiberger Bergakademie freundlicherweise zur Verfügung gestellt hatte. Diese Lampe gab mit ihrem Kondensor das für manche Aufnahmen einfach unentbehrliche gerichtete Licht, das in seinem Effekt etwa der Sonnenbeleuchtung entspricht. Durch Vor- oder Zurückdrehen des Kondensors erhielt ich je nach Bedarf weit verteiltes oder auf einen kleinen, aber desto helleren Punkt gerichtetes Licht. (Wer genügend Zeit hat, auf die Sonne zu warten, kann an Stelle der Effektlampe mit Vorteil Sonnenlicht benutzen. Mit Hilfe von Plan- und [Rasier-]Hohlspiegel werden dann ohne Schwierigkeit genau dieselben Erfolge zu erzielen sein.) Diese Beleuchtung verwandte ich bei Abb. 3, einem wundervollen Steinsalzkristall. Hier führte ich das Kondensorlicht von links hinten auf das Objekt, wodurch die Rückwand um so viel erhellt wurde, daß sie gerade noch mit deutlicher Kontur durch das etwas schleierige Medium des Salzes hindurchschimmert. An der Kante rechts hinten, unten, bricht sich dann dieser Lichtstrahl etwas stärker, die ganze rechte Hinterwand wird dadurch erkennbar. Damit aber nicht genug, er geht nochmals „um die Ecke" und erleuchtet außer der ganz rechts liegenden Vorderseite auch noch die innere Kante des vordersten Absatzes. Zur Ausleuchtung des großen Würfels hätte dieses Licht allein schon vollkommen genügt. Um aber auch die vorn liegenden kleinen Würfel und das Gestein in seinen Formen einigermaßen kenntlich zu machen, stellte ich zur Aufnahme noch eine der 75-Watt-Lampen davor.

Es ist natürlich klar, daß eine solche Aufnahme eine ganz besonders scharfe Beobachtung der Lichtführung erfordert. Jede kleinste Ortsveränderung der Lichtquelle bringt einen anderen Effekt. Die Beobachtung selbst ist nur mit einem Auge zulässig, und nur die Wirkung ist maßgebend, die genau an der Stelle gesehen wird, an die nachher bei der Aufnahme das Objektiv, unser scharfes Kameraauge, zu stehen kommt. Wie oft geschah es mir, daß ich irgendeinen besonders schönen Lichteffekt beim Einstellen auf der Mattscheibe absolut nicht wiederfinden konnte, nur weil ich mit meiner Kamera in der Richtung um wenige Millimeter daneben gekommen war.

Abb. 4 ist mit weit verteiltem Bogenlampenlicht aufgenommen. Beim Aufstellen des Apparates ist es wichtig, daß man die Richtung genau einhält und die Scharfeinstellung so vornimmt, daß die Schärfeebene kurz hinter dem vordersten Objektpunkt liegt. Man erreicht so bei nachfolgender Abblendung auf 36 oder 45 gut verteilte Schärfe. Zur Aufnahme verwendet man nur lichthoffreie Platten und entwickelt sie ganz zart. Bis auf wenige Fälle werden die Lichtkontraste das Maß des Erlaubten noch immer weit überschreiten. Bei der Belichtung denke man daran, welche Verlängerung doppelter Auszug usw. erfordert, und wie immer: lieber zuviel als zuwenig, besonders bei allen metallglänzenden Objekten, bei diesen aber ganz allgemein gleich das Doppelte der gefundenen Zeiten nehmen.

Gegenwartsfragen.

[Nachdruck verboten.]

Bis vor wenigen Jahren glaubte der Berufsphotograph, der immer stärker in Erscheinung tretende Geschäftsrückgang sei vornehmlich auf das Anwachsen der Amateurphotographie zurückzuführen. Heute sehen wir aber immer deutlicher, daß sowohl Handel wie Gewerbe, gleichviel welcher Art, sich in der gleichen Lage befinden, ohne daß in anderen Betrieben eine Amateurkonkurrenz die Ursache bietet. Daß die derzeitige kranke Wirtschaftslage, die übergroße Arbeitslosigkeit, der nahe am Erstarrungspunkt angelangte Geldumlauf usw., die nicht unbedingt lebensnotwendigen Gewerbebetriebe zuerst erfaßte, ist so natürlich, daß man sich nicht darüber zu wundern braucht. Daß die vielen Millionen Arbeitslosen, die zu Unterstützungsempfängern gewordenen Rentner, die auf Schmalkost gesetzten größeren Vermögensinhaber, die fortgesetzt in ihren Bezügen gekürzten Beamten und Angestellten usw. einen empfindlich fühlbaren Ausfall im Handel und Gewerbe zur Folge haben müssen, ist ohne weiteres einleuchtend. Für diese Zeiterscheinung hat man aber offenbar in unseren Kreisen nicht immer die zwangsnotwendige Einsicht. Man versucht immer wieder mit neuen Propagandaideen dem Geschäfte auf die Beine zu helfen. Man erschöpft alle denkbaren Werbemittel, um dem Publikum begreiflich zu machen, wie wichtig es sei, sich beim Lichtbildner porträtieren zu lassen.

Mir wollen solche Versuche in der heutigen Zeit und im Hinblick auf die oben geschilderten Umstände vollkommen zweck- und wirkungslos erscheinen. Das Interesse am eigenen Bilde ist nicht verloren gegangen, wohl aber an einem guten, wertvollen und technisch wie künstlerisch hochstehenden Lichtbilde. Wir sehen ja täglich in den Großstädten, welchen Zulaufs sich die Schleuderfirmen rühmen können. Wenn heute die Photomatongeschäfte da und dort die Betriebe einstellen, so ist wohl die Hauptursache darin zu suchen, daß die Kalkulation des Betriebsergebnisses eine falsche war, nicht aber das mangelnde Interesse des Publikums. Alles läuft der Billigkeit nach. Der Begriff von gut und schlecht, von minderwertiger und hochvollendeter Arbeit ist der großen Masse nicht geläufig oder sie legt keinen Wert darauf. Man huldigt vielfach der Auffassung, bei der heutigen Geldknappheit tuts auch ein billiges Bild, wenn es auch nicht so wertvoll sein mag als ein teures. Hier scheint mir ein Angelpunkt des photographischen Geschäftsbetriebes zu liegen. Man hat schon soviel von „Umstellung" gesprochen. Man hat dem Personenbildner nahegelegt, sich auf ein anderes Gebiet der photographischen Betätigung zu verlegen. Das ist freilich alles leichter gesagt als getan. Nicht überall und nicht von jeder Persönlichkeit läßt sich eine solche Umstellung ohne weiteres mit Erfolg durchführen. Einerseits stehen oft örtliche Verhältnisse entgegen, andererseits kann nicht jeder Geigenmacher über Nacht zum Möbelschreiner werden. Nein, ich denke mir eine andere Umstellung, eine Umstellung der Auffassung, der Anschauung, die lediglich eine andere Form der Betriebsführung bedingt. Je nach der Geschäftsanlage und dem Kundenkreise hat der Berufslichtbildner von jeher daran festgehalten, für seine Arbeiten bestimmte Preissätze zu fordern. Er setzte seine Ehre darein, einen bestimmten Preissatz nicht unterbieten zu lassen, und lieber ließ er einen Kunden laufen, als daß er sich hätte entschließen können, zu einem niedrigeren Preis zu arbeiten. Das ist dem Publikum bekannt, deshalb meidet es heute solche Geschäfte und geht dahin, wo es von vornherein weiß, daß für billiges Geld ein Bild zu haben ist. So sehen wir denn viele Geschäfte ohne Betrieb, ohne Umsatz, weil sie sich den Zeitumständen, der allgemeinen Verarmung, nicht anpassen, sich nicht „umstellen" wollen. Wer sich heute noch auf dem hohen Pferde zu halten vermag, dem sei es vergönnt und wir wollen uns darüber freuen. Die Mehrheit wird aber früher oder später absteigen — falls es noch nicht geschehen ist — und zwar je früher, desto besser.

Traut hat einen Adapter konstruiert, mit dessen Hilfe er vier Visitaufnahmen auf einen Streifen Umkehrpapier aufnimmt, so daß er in wenigen Minuten die Positive abliefern kann. Solche Bilderserien können sehr wohl zum Preise von 1,50 RM oder noch billiger abgegeben werden. Es sind natürlich Rohbilder, ohne Negativretusche. Für viele Zwecke vollkommen ausreichend. Manchem Kunden ist damit vollkommen gedient und der Photograph verdient gleichwohl daran. Man soll nicht sagen, daß man damit die Photographie „auf den Hund bringt", denn das ist sie ja bereits, soweit es sich um die Bildnisphotographie handelt. Es ist aber heute die einzige Möglichkeit, einen größeren Besucherkreis ins Atelier zu bringen. Solche Bilder können entweder ohne Firma oder mit dem Aufdruck: „unbearbeitete Proben aus dem Atelier X" abgegeben werden. Damit wären die Bilder ohne weiteres als unfertig charakterisiert und der billigere Preis begründet. Durch dieses Vorgehen könnte jenen Kreisen

Rechnung getragen werden, die sich mit billigen Bildern begnügen, weil ihnen tatsächlich die nötigen Mittel fehlen, um hochwertige Bilder bestellen zu können. Der Hauptzweck dieses Vorgehens soll aber nicht darin gesucht werden, durch die Herstellung billiger Bilder ein Geschäft zu machen, sich als „billiger Jakob" herauszustellen, sondern vielmehr den Kontakt mit dem Publikum nicht zu verlieren, bzw. wieder herzustellen, soweit er nicht schon verloren ist. Der Glaube, bei dem Berufslichtbildner übervorteilt, verteuert zu werden, darf nicht Wurzel fassen, oder wo es schon der Fall ist, muß die Kundschaft zu einer anderen Auffassung bekehrt werden. Das schließt nicht aus, ja es bringt es zwangsläufig mit sich, daß manche Besucher, im Vertrauen auf reelle Bedienung, sich entschließen werden, zu besseren Arbeiten mit höheren Preisen zu greifen. Was in diesem Punkte die Überredungskunst vermag, das haben ja die Massengeschäfte längst bewiesen. Freilich wäre es eine falsche Spekulation, anzunehmen, daß solche Geschäftspraxis die frühere Geschäftsflora über Nacht wieder herbeizaubern könne. Nein, die wirtschaftlichen Verhältnisse sind heute so ungesund, daß sich die Mehrheit der Photographenschaft damit zufrieden geben kann, wenn nur die Möglichkeit gegeben ist, sich über Wasser zu halten. Wir wollen nicht politisieren, aber wir müssen uns sagen, daß die starke Inanspruchnahme der ganzen Weltwirtschaft durch den Kriegsbedarf einen Aderlaß aller Völker herbeiführen mußte, von dem wir die Folgen heute zu verzeichnen haben. Das sind aber doch nur vorübergehende Erscheinungen eines geschwächten Organismus, außergewöhnliche Umstände, die — es ist ja zum geflügelten Wort geworden — außergewöhnliche Maßnahmen bedingen, Maßnahmen, auf die auch das photographische Gewerbe nicht verzichten darf. Not kennt kein Gebot. Auch das Gebot der Standesehre, das so vielfach mit dem Festhalten an den überlieferten Preisen verknüpft wurde, erfährt durch die gegebene Notlage eine Umwertung. Auch dem Beamten, der bald nur noch für das halbe Gehalt das gleiche, wenn nicht vielfach ein höheres Arbeitspensum, zu erledigen hat als früher, fällt deshalb nicht eine Perle aus der Krone. Notstandsmaßnahmen da wie dort, die den Begriff „Standesehre" in andere Beleuchtung rücken. Heute heißt es überall „Helf was helfen mag". Mag jeder die eigene, auf seinen Betrieb zugeschnittene Form suchen und finden, sich Zulauf zu sichern und Fühlung mit dem Publikum zu behalten. Umstellen bedeutet auch, nicht einen ausgerechneten Profit als Ziel setzen, sondern die Möglichkeit, leben und existieren zu können. Das ist das Gebot der Gegenwart, das so lange gilt, bis die Zukunftsgestaltung wieder neue Aussichten eröffnet. (Schluß folgt.)

Zu den Abbildungen.

Die Bilder dieses Heftes verdanken wir zum Teil der Werbeausstellung des Landesverbandes Württembergischer Photographen-Innungen, über die in der Nr. 47 u. 48 (1931) der „Photogr. Chronik" berichtet wurde. An erster Stelle bringt Lazi ein höchst ausdrucksvolles Bildnis in vorbildlicher Technik, Ferd. Dittmar, dem in der Ausstellung ein Repräsentationsraum eingeräumt war, ein ansprechendes Damenbildnis und Zeller das schlichte klare Bildnis einer Nonne. Es folgen dann Clara Bauer mit der ausgezeichneten Textil-Werbeaufnahme, Emil Hatt mit einer gleichen der Möbelbranche und Grete Batzke mit einer solchen von plakathafter Wirkung für Drucktechnik. — Arbeiten, wie wir sie öfters zeigen möchten, da sie nicht nur das heute wesentlich erweiterte Betätigungsfeld des Berufsphotographen illustrieren, gedanklich anregende und hochinteressante technische Aufgaben stellen, sondern auch auf neue Verdienstquellen hinweisen. Gerade hier hat nur die Qualitätsleistung Aussicht auf Erfolg, und jeder, der nur einen ernsthaften Versuch auf diesem Gebiet gemacht hat, wird erkannt haben, daß hier an technisches Können, neben Geschmack und Idee, sehr große Forderungen gestellt werden. Kein anderes Mittel bringt stoffliche Charakteristik so greifbar klar und wirksam heraus wie die Photographie, worüber in dieser Zeitschrift ja wiederholt geschrieben wurde. Die Beschäftigung mit Studien und Versuchen in dieser Richtung führt aber auch zu neuen technischen Erfahrungen, zu Erkenntnissen der starken Wirkungsfähigkeit der reinen Photographie, die, in das Porträtfach übertragen, außerordentlich klärend und auffrischend wirken können. Es wird daher auch im laufenden Jahrgang in Wort und Bild auf dieses Thema eingegangen werden.

Hinzuweisen ist dann noch auf das gut angeordnete Doppelkinderbild von Rosenbaum und die treffliche Studie einer Bäuerin von Meffert, ferner auf die schönen und gut gesehenen Kristallaufnahmen von Koch und die durch Malerei propagandistisch nutzbar gemachten Photographien von Croy, zu denen die Autoren selbst schreiben.



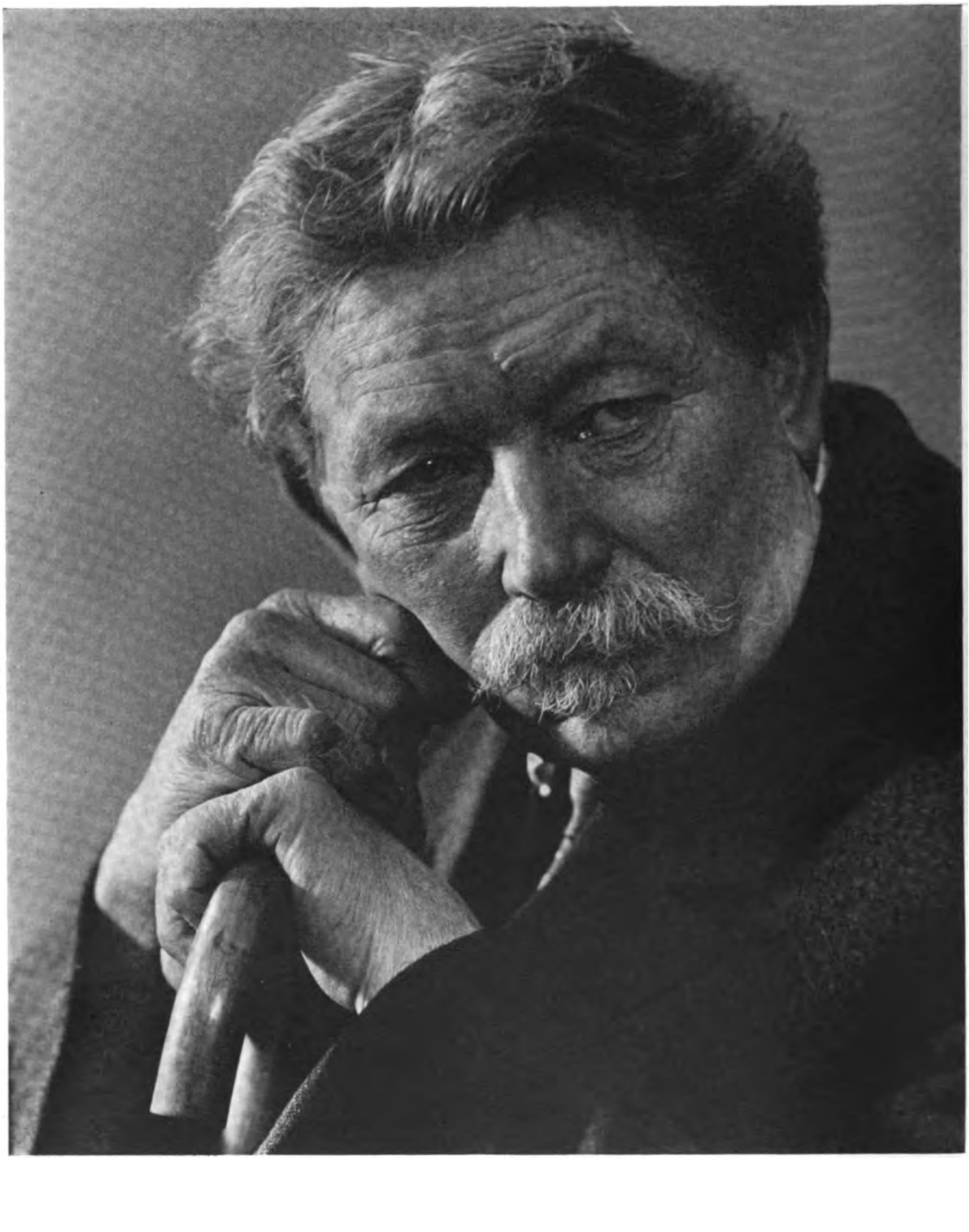
KARL BÄHR, DRESDEN



WINTZER-BERTHOLD, OSNABRÜCK



ANNELIESE FUSS-HIPPEL, FRANKFURT A. O.



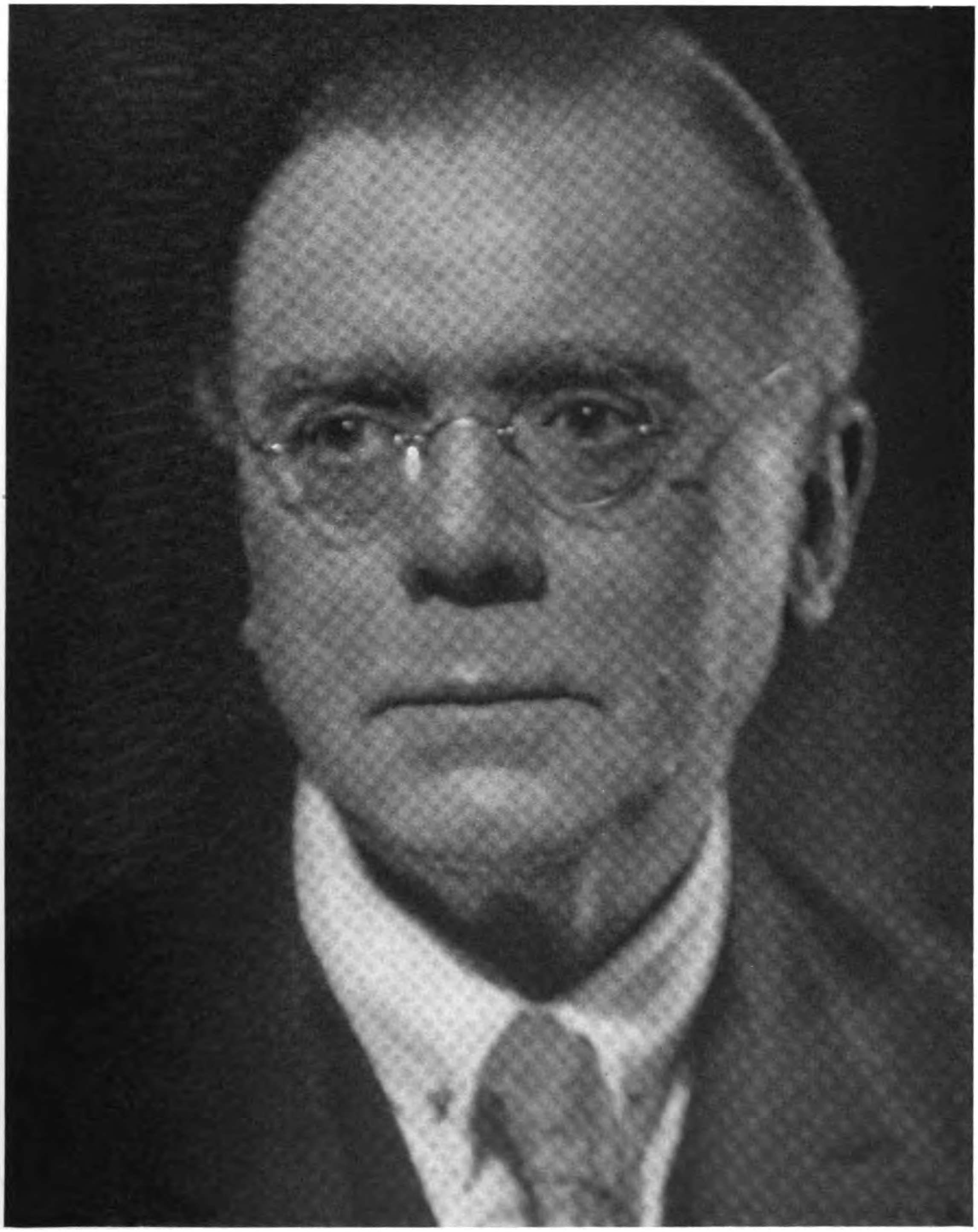
KELLER-BOTTROP



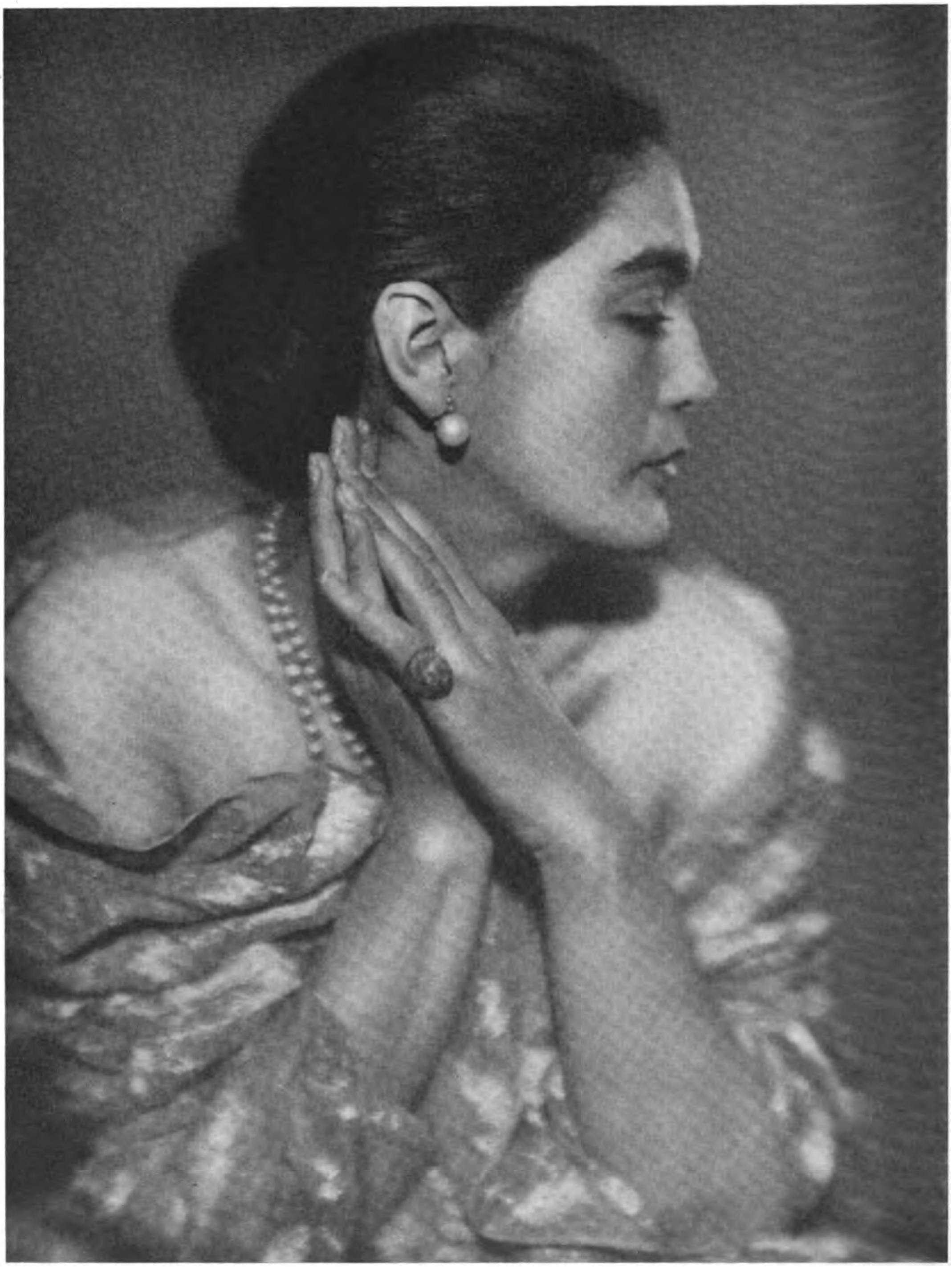
RUDI LOOS, WEIDENAU



HILDEGARD FRENSDORF, BERLIN



FRANZ FIEDLER, G. D. L., DRESDEN



FRANZ FIEDLER, G. D. L., DRESDEN



KARL BÄHR, DRESDEN



C. KOCH, SCHAFFHAUSEN



WINTZER-BERTHOLD, OSNABRÜCK



BITTERLICH, LEIPZIG

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Wir stehen im Zeichen der Preissenkungsaktion. Auch alle photographischen Werkstoffe sind billiger geworden, die Löhne und Mieten sind abgebaut, und man könnte wohl auf den Gedanken kommen, daß die Fertigerzeugnisse ebenfalls im Preise herabgesetzt werden müßten. Auffallenderweise hat man indessen nur auf einem Gebiete der reinen Kunst, nämlich in der Malerei, solche Senkungen versucht, in der Photographie dagegen kaum. Selbstverständlich handelte es sich nur um einen Versuch.

Ich weiß nicht mehr, wo es war, aber in irgendeiner deutschen Stadt hat man gewissermaßen die „Kunst mit der Elle zu messen" versucht und einen Zusammenhang zwischen der Größe des Bildes und seinem Preise geschaffen. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß die ganz großen Künstler, sofern sie es wirtschaftlich noch aushalten können, diese Art der Preisfestsetzung ihrer Bilder nicht mitmachten. Aber dafür haben zahlreiche gute und mittelmäßige Maler um so freudiger zugestimmt, und man konnte lesen, daß die erzielten Umsätze bei dieser neuartigen Gemäldeausstellung über Erwarten gut gewesen seien und für die Künstler immerhin noch ein ausreichender Gewinn blieb.

Ein im Februarheft beginnender Artikel mit dem Thema „Gegenwartsfragen" redet ebenfalls einer Anpassung des Preises von Photoporträts an die jetzige allgemeine wirtschaftliche Lage das Wort. Der Autor ist also — mit anderen Worten — für eine Herabsetzung der Preise, auch auf die Gefahr hin, daß die Leistung schlechter wird als sie war. Begründet wird dieses Verlangen — das selbstverständlich keine generelle Gültigkeit haben, sondern sinngemäß auf bestimmte Kundenkreise angewendet werden solle — mit der Feststellung, daß das „Interesse am eigenen Bilde nicht verlorengegangen sei, sondern nur das Verständnis für ein „gutes, wertvolles und technisch wie künstlerisch hochstehendes Lichtbild".

Leider scheint das für viele Kreise zuzutreffen, aber es fragt sich dennoch, ob der angedeutete Weg zur Belebung des Geschäfts der richtige ist. Abgesehen von dem immerhin zweifelhaften pekuniären Erfolg rücken dann einerseits die Leistungen der Fachleute so nahe an diejenigen der Durchschnittsamateure heran, daß gar keine Veranlassung mehr vorliegt, den Berufsphotographen aufzusuchen, und weiterhin wird das Ansehen der Photographie in nicht wieder gut zu machender Weise durch ein solches Vorgehen geschädigt. Die vorgeschlagene Kennzeichnung derartiger Bilder durch Aufdrucke, welche die „Unfertigkeit" attestieren sollen, wird sich die Kundschaft gewiß verbitten, denn es macht doch einen gar zu schlechten Eindruck, wenn man ein derartig gebrandmarktes Machwerk verschenkt.

Selbstverständlich haben unretuschierte kleine Bilder ihre Daseinsberechtigung. Sie genügen vollkommen für Identifikationszwecke, Abonnementskarten, Pässe usw. und haben sich dort auch seit langer Zeit gut bewährt. Aber ebenso verständlich ist es, daß man für ein Geschäft, das solche Bilder herstellt, nur ganz billige Räumlichkeiten usw. bereitstellen kann. Und ich glaube, daß selbst in größeren Städten nur einige wenige Fachleute ihr Dasein auf diese Weise fristen können. Dieser Zustand dürfte heute übrigens schon bestehen; er hat sich organisch aus der Notlage des Volkes entwickelt.

Nach der persönlichen Ansicht des Unterzeichneten kommen die Fachleute auch in den jetzigen Zeitläuften nicht darum herum, ihren Bildern ein Aussehen zu geben, das möglichst stark von demjenigen der üblichen Amateurbildchen abweicht. Durch verständige Anwendung von hochfarbenempfindlichem Aufnahmematerial in Verbindung mit Halbwattlampen kann man vielleicht die Negativretusche bis auf das Ausflecken einschränken. Ein guter Weichzeichner, etwa das Nicola-Perscheid-Objektiv von Busch in Rathenow, würde den Lichtbildner bei seinem Vorhaben weiterhin wesentlich unterstützen, da er jene „vorteilhafte Ähnlichkeit" beinahe automatisch herbeiführt, die so wichtig für jedes Porträt ist. Kurz und gut, alle Mittel und Wege, die das Endresultat, also das fertige Bild, zu verbilligen vermögen, ohne das gute Aussehen merkbar zu schmälern, sollen erlaubt sein. Die „Aufmachung" müßte, wenn es die Kalkulation einigermaßen zuläßt, „nobel" sein, denn die heutige Welt ist mehr als frühere Generationen auf Bluff eingestellt. Man kann im täglichen Leben tausendfach beobachten, wie das Laufmädchen im Geschäft es der Dame von Welt (oder Halbwelt) in Kleidung und im ganzen Gehabe nachzutun versucht. Natürlich mit billigen Sachen, aber es sieht — wenn man nicht genauer hinschaut — wenigstens so „ähnlich" aus. Beim männlichen Geschlecht ist es keinen Deut besser. Auch hier ist die Sucht, feiner zu erscheinen, als es die Verhältnisse erlauben, weit verbreitet.

*

Wir haben früher schon einmal die Forderung erhoben, daß der Porträtphotograph ein ausgeprägtes psychologisches Verständnis haben müsse, wenn er geschäftlich vorwärts kommen wolle. Meinem Dafürhalten nach spielen psychologische Erwägungen auch stark in die Beantwortung der Frage hinein, wie man am besten über diese Notzeit hinwegkommt, ohne sich gleichzeitig den Weg in die Zukunft zu verbauen. Wünschenswert wäre es gewiß, wenn recht viele angesehene Lichtbildner ohne eine nennenswerte Änderung ihres Kurses die wirtschaftliche Depression überwinden könnten. Ist man aber schon einmal gezwungen, die schiefe Ebene, wenn auch nur mit einem Fuß, zu betreten — jedes Abweichen vom Werkbundgedanken bedeutet ja eigentlich schon den Anfang hierzu —, so soll man sich in jedem einzelnen Falle klar vor Augen halten, daß es nur eine durch die Not bedingte Ausnahme ist. Die Stärkung des moralischen Ansehens der Bildnisphotographen muß meines Erachtens das erstrebenswerte Ziel sein und bleiben, wenn der Wunsch nach Wiederaufstieg in zukünftigen besseren Zeiten keine leere Phrase sein soll. Mente.

Die erste photographische Kamera in Deutschland.

Von Prof. Dr. Erich Stenger, Berlin. [Nachdruck verboten.]

Das Aussehen der ersten photographischen Kamera, wie sie als Handelsfabrikat nach Bekanntgabe der Daguerreschen Erfindung seit August 1839 von Paris aus verkauft wurde, ist bekannt; denn sie ist uns in einigen wenigen Stücken erhalten geblieben und wird in Museen sorgsam aufbewahrt. Die angeblich erste nach Deutschland gelangte Kamera, jetzt im Museum der Meisterwerke der Naturwissenschaft und der Technik, dem „Deutschen Museum" in München ausgestellt, stammt aus dem Besitz des Kgl. Gewerbe-Instituts in Berlin, welches einer der Grundpfeiler der im Jahre 1879 entstandenen Technischen Hochschule in Berlin war und selbst schon seit dem Jahre 1821 bestand. Ich habe schon früher diese Kamera, als sie vom Photochemischen Laboratorium der Technischen Hochschule dem „Deutschen Museum" übergeben wurde, ausführlich beschrieben („Photographische Chronik" 1906, 13, S. 107) und dort auch Abbildungen gebracht. Sie war unter der Aufsicht Daguerres von der Firma Alphons Giroux & Co. in Paris angefertigt worden und trägt als Echtheitsausweis ein Schild mit dem eigenhändigen Namenszug des Erfinders und dem Siegel der Fabrikantin. Das Objektiv stammt von der Firma Chevalier in Paris. Der ganze Apparat, zu Ehren seines Erfinders „Daguerreotyp" genannt, war äußerst roh und unhandlich; zwei ineinandergeschobene Holzkästen, in loser Führung auf einem Laufbrett montiert, dienten als Auszug zur Scharfeinstellung; die größte Auszugslänge betrug bei einer Brennweite von 38 cm nur 43 cm, ein Zeichen, daß der Apparat für Landschaftsaufnahmen, nicht für Naheinstellung und vor allem nicht für Porträtaufnahmen bestimmt war.

Die erste Einführung Daguerrescher Apparate nach Deutschland bzw. nach Berlin behandelt eine Mitteilung, die öfters abgedruckt worden ist. Sie ist im Juni 1865 im „Berliner Fremdenblatt" erschienen, von dem Hofkunsthändler L. A. Sachse verfaßt und bildet eine Ergänzung und Berichtigung der historischen Notizen im Katalog der Berliner „Internationalen Photographischen Ausstellung", welche der „Photographische Verein" zu Berlin veranstaltet und am 21. Mai 1865 eröffnet hatte. Sachse trat für die Verdienste seines Vaters, des Kunsthändlers und späteren Kommerzienrats Louis Friedrich Sachse ein, der auf Grund seiner persönlichen Bekanntschaft mit Daguerre und seiner häufigen Geschäftsreisen nach Paris als erster eine größere Sendung Daguerrescher Originalapparate in Berlin erhalten hatte. Diese Apparate, sechs an der Zahl, waren am 6. September in Berlin eingetroffen, kosteten je Stück 425 Franken und waren mit 153 Thalern Fracht belastet. Schlechte Verpackung war die Ursache, daß auf der weiten Reise — „160 Meilen mit der Diligence" — die Chemikalienflaschen zertrümmert wurden, die auslaufenden Flüssigkeiten einschließlich des Quecksilbers alles verdarben und die Apparate unbrauchbar machten. Eine ausführliche Schilderung dieses bedauerlichen Vorkommnisses findet sich an genannter Stelle, an welcher dann weiterhin berichtet wird:

„Die ersten Daguerreschen Apparate empfingen: „Das Königliche Gewerbe-Institut, Gabain, Gropius, Inspektor Gropius, Dr. Lucanus (in Halberstadt), Fr. Schmelle in Schwerin, Graf Spiegel, Graf Raczynski, Petitpierre, Stadtrat Degen in Königsberg."

„Die Photographischen Mitteilungen", das Organ des „Photographischen Vereins" zu Berlin, berichteten kurz (II, 1862, S. 86) über Sachses Ausführungen im „Fremdenblatt";

auch hier wurden die ersten Empfänger genannt: „Das Königliche Gewerbe-Institut, der Theatermaler Schnelle in Schwerin, Dr. Lucanus in Halberstadt und Petitpierre in Berlin (Oktober und November 1839), Gabain, Gropius und andere."

Um die in Deutschland nur spärlich verbreiteten Kenntnisse der Entstehungsgeschichte der Photographie nicht ganz untergehen zu lassen, druckten dankenswerterweise die „Photographischen Mitteilungen" im Jahre 1889 anläßlich der „Internationalen Photographischen Jubiläumsausstellung" in Berlin (50 Jahre Photographie!) den Bericht des „Fremdenblattes" ab (XXVI. 1889/90, S. 150, 165, 181), ergänzt durch Mitteilungen aus der „Spenerschen Zeitung" vom 17. und 21. September 1839 und aus der „Vossischen Zeitung" vom 21. September 1839. Auch hier findet sich wieder die Aufzählung der ersten Empfänger. Als Fritz Hansen im Jahre 1913 die „Geschichte des Photographischen Vereins zu Berlin 1863—1913" verfaßte, da griff er selbstverständlich auf diese wichtige Quelle zurück, ebenso Wilhelm Dost im Jahre 1922 bei der Abfassung der „Daguerreotypie in Berlin 1839—1860", die er gemeinsam mit Erich Stenger herausgab. (S. 34.)

Dr. Lucanus in Halberstadt, einer der von Sachse genannten ersten Empfänger der Daguerreschen Originalkamera, berichtete am 2. November 1839 im „Allgemeinen Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen" (S. 3973): „Schon Ende September empfing der bekannte Kunstfreund, Hr. Domherr von Spiegel hier, von Daguerre aus Paris vollständige Apparate erster Größe zur Verfertigung von Lichtbildern und überließ es dem Unterzeichneten (Lucanus), beliebig damit zu arbeiten."

Vielleicht war es die an Snelle (Smelle) gelieferte Kamera, die 1888 wieder auftauchte; Paul E. Liesegang beschreibt sie in seinem „Photographischen Archiv" (29, 1888, S. 161): „Sie befand sich ehemals im Besitz des vor einigen Jahren verstorbenen, ausgezeichneten Gelehrten Geh. Hofrath Dr. K. Snell in Jena, der sie noch persönlich von Daguerre erworben hatte."

Daß die bei Sachse in Berlin bereits am 6. September 1839 eingetroffene Sendung von sechs Daguerre-Kammern nicht die einzige nach Deutschland gerichtete Sendung jener Frühzeit blieb, beweist ein Bericht aus Paris vom 25. September des gleichen Jahres: „Der Kunsthändler Alphons Giroux hat vor einigen Tagen etliche zwanzig vollständige Apparate des Daguerreotype, unter Daguerres eigener Leitung verfertigt, nach Berlin geschickt, von wo aus sich diese merkwürdige Erfindung bald über ganz Deutschland verbreiten wird." (Hartungsche Zeitung, Königsberg, 5. Oktober 1839, S. 1932.)

Sachse hätte gern den Alleinvertrieb der von Giroux gebauten Apparate für Preußen übernommen (Brief an Giroux am 22. Juli 1839); dies gelang ihm jedoch nicht, und nach den vorher wiedergegebenen Mitteilungen scheint die Pariser Firma auch an andere, vor allem auch unmittelbar an Einzelbesteller geliefert zu haben.

Im „Katalog der Photographischen Jubiläums-Ausstellung zu Berlin" 1889 (S. 15) werden aufgeführt:

(1. Originalbild des Palais royal, aufgenommen von Daguerre selbst. Das best erhaltene Bild von seiner Hand, herrührend vom Optiker Dörffel sen., Schüler Daguerres. Geschenk des Commerzienraths Dörffel, Berlin, an die K. T. Hochschule. [Dieses Bild ist noch in der Schausammlung des Photochemischen Laboratoriums der Technischen Hochschule vorhanden! Stenger].)

2. Daneben die erste von Daguerre nach Deutschland (an Beuth, Direktor des Königlichen Gewerbe-Instituts) gesendete photographische Camera mit Daguerres Handschrift und Siegel.

Hier wird also der Geheime Oberregierungsrat P. C. W. Beuth als Empfänger genannt, derjenige, welcher 1821 das Gewerbe-Institut gegründet und bis 1845 geleitet, welcher für die Beschaffung ausländischer Maschinen zur Fabrikationserleichterung der heimischen Industrie gesorgt hatte und der im Jahre 1839 sich von dem Ältesten der Berliner Kaufmannschaft, dem Seidenwarenfabrikanten Carl Gropius, auch im Ausschuß des „Vereins zur Beförderung der Künste und Gewerbe" tätig, aus Frankreich über Neuerungen in Webemaschinen berichten ließ; und in einem solchen an Beuth gerichteten Berichte (Dokumenten-Sammlung der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin) vom Anfang August 1839 heißt es unter anderem:

„Die optischen Maschinen zu den Daguerre'schen Lichtbildern werden jetzt unter Daguerres spezieller Aufsicht gearbeitet und demnächst ausgegeben; ich habe nicht Unrecht zu handeln geglaubt, ein Exemplar für das (Gewerbe-) Institut zu bestellen; die

Sache ist doch äußerst interessant und der Preis nicht übermäßig, ohngefähr 500 fr. wird eine solche Camera kosten; sollten Sie es nicht angemessen finden, so werde ich von Berlin aus sogleich contremandiren. Ein Daguerre'sches Bild konnte ich durchaus nicht zu sehen bekommen, dagegen habe ich viele vom Nacherfinder Bayard gesehen, auch diese sind äußerst genau und schön, jedoch sollen sie kleiner seyn als die von Daguerre. Vor Ablauf des Monats denke ich wieder in Berlin zu seyn und hoffe, dann alles Angekaufte vorzufinden."

Wir sind sicher auf der richtigen Spur, wenn wir annehmen, daß diese von Gropius in Paris für das Berliner Gewerbe-Institut persönlich bestellte Daguerre-Kamera die erste in Berlin und Deutschland war, wie sie auch in der Aufzählung von 1865 als erste genannt wurde und in der Jubiläumsausstellung von 1889 bezeichnet war. Gropius war selbst Liebhaber für eine solche Kamera, wie auch der Mitinhaber seiner Seidenwarenfabrik Georg Gabain, die als Empfänger Daguerrescher Apparate in jener Liste an zweiter und dritter Stelle genannt sind und wohl auch durch direkte Bestellung des Gropius ihre Daguerreschen „Maschinen" erhalten haben. So ist also mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die jetzt im „Deutschen Museum" in München befindliche Kamera die erste in Deutschland war und auch aus diesem Grunde einen besonderen Ehrenplatz verdient. Nachdem diese früheste Belieferung wohl schon Ende August in Berlin eingetroffen war, konnte Sachse nach dem 6. September seine sechs Kammern verteilen. Der als Empfänger genannte Inspektor Gropius ist der Diorama-Besitzer Carl Wilhelm Gropius, dessen Andenken ich ein kleines Buch gewidmet habe (Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie. Berlin 1925).

Wie sehr man die Beziehungen Beuths zur beginnenden Photographie hervorzuheben suchte, beweist das Reliefbild auf dem Beuth-Denkmal (errichtet 1861 auf dem Schinkel-Platz in Berlin) mit der Darstellung Daguerres neben seiner Kamera.

Wie wirkt ein Oberflächenabschwächer?

Von Professor O. Mente. [Nachdruck verboten.]

Die Frage erscheint beinahe überflüssig, denn jeder Lichtbildner ist geneigt, zu erklären, daß eine Abschwächung, die vornehmlich die Schichtoberfläche angreift, „selbstverständlich" subtraktiv, wie z. B. die Farmersche Lösung wirken müsse. Und die Erklärung, warum das so ist, wird auch leicht gegeben. „Die Schatten werden hauptsächlich von dem an der Oberfläche gebildeten metallischen Silber dargestellt, während in den Lichtern das reduzierte Silber sich durch die ganze Schicht hindurch erstreckt. Löst man deshalb die wenigen Silberkörner in den Schatten (oder bei Überbelichtung einen Teil des Zuviel) auf, so werden die Schatten stärker angegriffen als die Lichter, bei denen noch ein ungeheurer Vorrat von schwarzem Bildsilber in der Tiefe der Schicht vorhanden ist."

Nun ist aber leider die Theorie, die wir oben in Gänsefüßchen („") setzten, heute nicht mehr entfernt so universell gültig wie in früheren Zeiten. Das photographische Negativ ist heute auch nicht annähernd ein reines Tiefenrelief mehr, wie etwa ein Pigmentdruck, wo ganz eindeutig die tiefsten Schatten von der dicksten Ansammlung von Pigmenten dargestellt werden, während in den allerhöchsten Lichtern überhaupt kein Farbstoff vorhanden ist.

Der Grund, warum die Silberablagerung im photographischen Halbtonnegativ heutzutage in den meisten Fällen anders geartet ist als in früheren Jahren, ist in der Steigerung der Empfindlichkeit unserer Emulsionen zu suchen. Wohl ist die Lichtempfindlichkeit der verschiedenen Bromsilberkörner einer und derselben Emulsion immer eine verschiedenartige gewesen. Das war früher schon so. In einer Emulsion von — sagen wir — 16° Scheiner befanden sich neben Bromsilberkorngebilden von 16° Sch. (und vielleicht noch etwas darüber) auch solche von geringerer Empfindlichkeit. Das ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß die Körner einer und derselben Emulsion, je nach ihrer Zusammenballung beim Reifen, verschieden empfindlich werden (die großen Kornaggregate sind dabei gewöhnlich die empfindlicheren und umgekehrt die kleinen weniger empfindlich); andererseits hat man auch früher schon vielfach Emulsionen verschiedener Empfindlichkeit gemischt. Wenn man also ein größeres Quantum zum Gießen von Platten benötigte, so setzte man nicht die ganze Menge auf einmal an, sondern mischte sie aus verschiedenen kleineren Ansätzen, von denen jeder für sich gereift war und die deshalb gewisse Unterschiede in ihrer Empfindlichkeit aufwiesen.

Nachdem man aber in den letzten Jahren die Empfindlichkeit der Platten wie auch der Filme in so außerordentlicher Weise erhöht hat (Schichten von 23° Sch. und darüber sind ja schon etwas Alltägliches), scheint das Prinzip des Emulsionsmischens noch weit ausgedehnter gehandhabt zu werden. Neben leicht überreiften, bereits zum Schleiern neigenden Körnern, findet man auch solche, die etwa der Klasse der „photomechanischen" Schichten anzugehören scheinen.

Auf jeden Fall ist der Empfindlichkeitsunterschied der verschiedenen Bromsilberkorngebilde bei den heutigen Emulsionen von etwa 23° Sch. ein viel größerer als früher bei den weniger empfindlichen Erzeugnissen. Vielfach beobachtet man auch, daß die gröbsten und empfindlichsten Körner nicht etwa gleichmäßig in der Schicht verteilt sind, sondern vor vollkommenem Erstarren der Bromsilbergelatine durch ihre Schwere zu Boden sinken und nun vorwiegend in der Tiefe der Schicht (nahe dem Glase bzw. Zelluloid) sich vorfinden.

Die Folge hiervon ist, daß die Schattendetails bei normaler oder zu kurzer Belichtung hauptsächlich in der Tiefe der Schicht liegen — vorausgesetzt, daß die Emulsionsschicht erstens nicht zu dick gegossen und zweitens nicht mit einem Filterfarbstoff angefärbt war. Als dritte Voraussetzung muß angenommen werden, daß die lichtempfindliche Schicht einigermaßen lichtdurchlässig war, so daß die wenigen Lichtstrahlen, welche die Schatten formieren, tatsächlich bis etwa zum Schichtträger durchzudringen vermögen.

Je größer die Lichtmenge ist, welche die hochlichtempfindliche Schicht trifft, um so mehr Bromsilber wird natürlich entwicklungsfähig gemacht. Da selbst bei Aufnahmen, die „im allgemeinen unterbelichtet" sind, die höchsten Lichter oft stark überexponiert sind (man beobachtet das z. B. sehr häufig bei Innenaufnahmen von Wohnräumen, Museen, Kirchen usw.), so wird in diesen in der Natur hellsten Bildteilen alles Bromsilber entwickelbar belichtet sein und sich auch tatsächlich bei genügend langem Hervorrufen schwärzen. Die Folge ist dann ein überkontrastreiches Negativ, das wir, wenn die Schatten detailarm sind, als „hart" bezeichnen.

Aber — um es noch einmal kurz zu wiederholen — ein großer Unterschied besteht zwischen einer Aufnahme auf wenig empfindlicher Platte und einer Aufnahme vom gleichen Motiv auf moderner höchstempfindlicher Emulsion. Dieser Unterschied ist mit dem Auge zwar nicht ohne weiteres wahrnehmbar, während ein mikrophotographischer Querschnitt ihn zeigen müßte und die weiter unten zu besprechende Oberflächenabschwächung ihn besonders deutlich zeigt. Bei der Aufnahme auf wenig empfindlicher Emulsion haben wir ein mehr oder weniger reines Relief aus geschwärztem Bildsilber, das sich von der Schichtoberfläche in die Tiefe erstreckt, während bei der höchstempfindlichen Emulsion (falls die empfindlichsten gröbsten Körner beim Erstarren zu Boden gesunken sind) die Schattendetails zum großen Teil in der Tiefe der Schicht liegen. In den Lichtern durchsetzt — ungefähr wie bei der wenig empfindlichen Platte — das geschwärzte Bildsilber die ganze Schicht ziemlich gleichmäßig, und in den Halbtönen erfolgt die Lagerung der Silberkörner auch durch die ganze Schicht hindurch, aber „lockerer" als in den Lichtern, weil eben das unempfindliche Bromsilber nicht genügend belichtet wurde, um sich im Hervorrufer zu schwärzen.

Bei den weniger empfindlichen Emulsionen mit ihren ziemlich gleichmäßig empfindlichen Bromsilberkörnern entsteht — ähnlich wie beim Pigmentdruck — das Tiefenrelief durch die mehr oder minder starke Absorption der verschiedenen Lichtmengen in dem trüben Medium der Bromsilbergelatine. Zusatz eines geeigneten Farbstoffes vermag diese Erscheinung noch zu verstärken, weshalb auch die zum sogenannten „Dubeln" (Anfertigung von Duplikaten) benutzten Filme in der Schicht gelb gefärbt sind.

Bei den höchstempfindlichen Emulsionen mit ihren Bromsilberaggregaten sehr verschiedener Empfindlichkeit werden zwar auch die Lichtstrahlen bei ihrem Eindringen in die trübe Schicht absorbiert, aber diese Absorption kann sich nicht als Relief auswirken, weil die Bromsilberkörner einmal sehr verschieden empfindlich sind und zweitens die höchstempfindlichen vorwiegend in der Tiefe der Schicht angetroffen werden.

Nachdem wir nun den Unterschied in der Lagerung des Silberbildes bei wenig und bei höchstempfindlichen Schichten kennengelernt haben, bedarf es keiner langer Erklärung mehr, warum ein reiner Oberflächenabschwächer einmal subtraktiv und ein anderes Mal persulfatartig wirken kann.

Die „reinste" Oberflächenabschwächung erzielen wir wohl mit dem „mechanisch" wirkenden Verfahren des Abreibens mit Putzpomade oder einer Putzpaste, die aber kein Wasser enthalten darf, weil sonst die Gelatine aufquellen und bei dem Abreiben der Schicht verletzt

würde. Verfasser wurde kürzlich ein Negativ gezeigt, das viel zu stark gedeckte Lichter bei annähernd normalen, klaren Schatten zeigte. Da die Zeit zu einer Naßbehandlung mit Ammoniumpersulfat fehlte und außerdem diese Methode bekanntlich häufiger versagt und die sogenannte Rehalogenisierungsmethode (Ausbleichen, teilweise wiederentwickeln und Rest des Halogensilbers in Fixiernatron lösen) aus dem gleichen Grunde auch nicht in Frage kam, so versuchte ich es mit dem Abreiben der Schicht unter Zuhilfenahme von Putzpomade. Die Konturen der zu stark gedeckten Objekte (Plastiken auf dunklem Grunde, der aber noch architektonische Einzelheiten enthielt) bei diesem Abreiben einzuhalten, war von vornherein unmöglich, und ich rechnete deshalb a priori damit, daß der Hintergrund um die Plastiken herum im Negativ auch wohl aufgehellt werden würde.

Überraschenderweise schwächten sich aber nur die stark gedeckten Bildteile, also die Plastiken, ab und der Hintergrund blieb praktisch unverändert. Einiges Nachdenken führte dann zu der oben auseinandergesetzten Erklärung des Vorganges.

Der Farmersche Abschwächer dürfte, wenn er bei einer in Wasser gequollenen Schicht angewendet wird, ein ähnliches Resultat liefern, also bei wenig empfindlichen Emulsionen rein subtraktiv wirken, während bei höchstempfindlichen Schichten (Mischemulsionen aus wenig und aus hochgereiftem Bromsilber, bei denen außerdem die empfindlichsten gröberen Silbersalzpartikel zu Boden gesunken sind) eine mehr persulfatartige Abschwächung auftritt. Legt man allerdings das Negativ trocken in die Farmer-Lösung, so saugt sich die Schicht schnell mit dem Abschwächer voll und das Resultat ist ein etwas anderes.

Soll man nun hiernach das Abschleifen der Schicht mit Putzmitteln bedingunglos empfehlen, sobald bei einem Negativ auf höchstempfindlicher Schicht eine persulfatartige Wirkung verlangt wird? Ich möchte das für leichtsinnig halten. Andererseits kann sich auch der normale Lichtbildner, sofern er nicht über die erforderlichen Hilfsmittel (Mikroskop oder — besser noch — binokulares Instrument) verfügt, kein Bild über die Eignung des betreffenden Negativs machen. Es bleibt also nichts anderes übrig, als in einer weniger wichtigen Ecke des Negativs einen Versuch anzustellen. Man sieht ja dann sofort, ob die Schatten von dem Schleifmittel auch mit angegriffen werden oder nicht.

Auf jeden Fall ist aber eine solche Untersuchung sehr interessant und aufschlußreich. Das Abreiben der Schicht mit Putzmitteln kann direkt als Analysierungsmethode für die Zusammensetzung der Bildschicht und den Aufbau des Silberbildes angesehen werden.

Erwähnt sei zum Schluß noch, daß höchstempfindliche Platten und Filme aus den Gründen, die wir hier auseinandergesetzt haben, auch für das sogenannte Koppmann-Verfahren (Belichtung von der Rückseite, Entwickeln mit gerbendem Hervorrufer und Auflösen der ungehärteten Bildteile in heißem Wasser) unbrauchbar sind, da eben gar kein „Relief" entsteht. Verwendbar hierfür sind nur wenig empfindliche, in der Schicht angefärbte Emulsionen, die ein wirkliches bildgemäßes Relief geben. Das weiß man schon lange, und in den Farbenverfahren, die neuerdings mehr genannt werden: „Amatcolor", „Duxochrom" und „Amira", verfährt man auch dementsprechend.

Gegenwartsfragen.

(Schluß aus Heft 2.)

Nachdem wir jetzt das Thema „Umstellung" angeschnitten haben, möchte ich auch auf jene Umstellung eingehen, von der wir in letzter Zeit häufig gehört und gelesen haben, die Umstellung auf einen anderen Zweig der Lichtbildnerei. Der Übergang von der Ausübung der Personenphotographie zur Illustrationsphotographie hat manchen schwere Enttäuschung gebracht. Von dem Gedanken ausgehend, daß die immer zahlreicher werdenden illustrierten Zeitschriften doch reichlich Bedarf an Bildern haben müßten, wurde bald an diese, bald an jene Zeitschrift eine Einsendung gemacht, die nur zu bald wieder im heimatlichen Hafen landete. Der ausgesprochen technische Schund, der nicht selten in solchen Blättern geboten wird, verleitet zu leicht, Hoffnungen aufkommen zu lassen, wenn technisch hochstehende Aufnahmen eingesandt werden. Es wird dabei übersehen, daß nicht wenige der Einsendungen von Amateuren herrühren, die sich freuen, als Entgelt ihren Namen gedruckt zu finden. Den Zeitschriftenverlegern bzw. Bilderredakteuren kommt es auch in erster Linie nicht auf die Güte der Aufnahme in technischer Hinsicht, als vielmehr auf die Bedeutung der Aufnahme hinsichtlich des Inhaltes der Darstellung an. Es ist nicht damit abgetan, irgendwelche Auf-

nahmen zu verschicken, weil man selbst Interesse daran findet. Wenn dann alles unverwendet zurückkommt, dann ist das Urteil bei der Hand: „Diese Umstellung ist auch nichts wert.“ Ja, so leicht darf man sich auch den Wechsel nicht vorstellen. Auch dieses Arbeitsgebiet setzt eine reiche Erfahrung voraus, die sich jeder einzelne erwerben muß, bevor er mit Erfolgen rechnen darf. Wer es nicht durchsetzen kann, regelmäßig ganze Serien bald dahin, bald dorthin zu senden oder aktuelle Aufnahmen von besonderer Wichtigkeit rasch darzubieten, der verzichte darauf, an eine „Umstellung“ in dieser Richtung zu denken. Er wird besser tun, geeignete Aufnahmen einer reellen Firma zum Vertrieb zu übergeben und die Zeit abzuwarten, bis die Arbeiten honoriert werden können. Viel zu wenig werden die Suchlisten des Deutschen Lichtbild-Nachweises beachtet. Man kümmert sich überhaupt zu wenig um dieses gemeinnützige Unternehmen. Manche kennen diesen Lichtbild-Nachweis überhaupt nicht, viele kennen nicht den Wert dieser Einrichtung für den Berufslichtbildner, und wieder andere kennen ihn und machen keinen Gebrauch davon. — Auch eine Gegenwartsfrage. — Wer nicht das Zeug in sich fühlt, die gemachten Pressephotos an den Mann zu bringen, der wende sich an den Lichtbild-Nachweis, der für ihn arbeitet. So ist allenthalben das Gebot der Stunde, Umschau halten, mit offenen Augen zu sehen, was sich ereignet, um geschäftlichen Nutzen daraus zu ziehen. Gegenüber früheren Verhältnissen ist der Begriff „Umstellung“ eine bittere Forderung der Zeit geworden, die erst wieder überflüssig werden kann, wenn normale Lebensverhältnisse zurückkehren.

München wird von auswärtigen Leica-Photographen überschwemmt. Sie beherrschen alle stark begangenen Straßen und Plätze und photographieren alle Passanten, in denen sie Abnehmer wittern. Ist es zu verwundern, wenn nunmehr der ortsansässige Lichtbildner nicht länger zu Hause auf den Kunden warten will, wenn er selbst auf die Straße geht, wenn er sein Recht auf die Freilichtaufnahmen geltend macht und dabei den Schutz der Polizei in Anspruch nimmt? Das sind ernste Gegenwartsfragen, die uns manche Maßnahme begreiflich erscheinen lassen, wie sie früher als unter der Würde stehend betrachtet wurden. Der Kampf um die Existenz ist ein Krieg gegen Auffassungen, die für Friedenszeiten Geltung haben. Ein Krieg, der alle Moralbegriffe auf den Kopf stellt, bedingt auch die Umdeutung unserer Auffassung von Standesbewußtsein und Kollegialität. Mag jeder sehen, wie er durchzuhalten glaubt. Die Zeiten sind zu trüb, um auf andere, die in der Not eigene Wege suchen, Steine zu werfen. Professor Spörl.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Belichtungszeit bei Nebelaufnahmen.

Die Feststellung der Belichtungszeit bei Nebelaufnahmen ist darum nicht immer leicht, weil die Dichte des Nebels sehr verschieden auftritt. Bei Bodennebel spielt außerdem der Anteil des Sonnenlichtes eine Rolle, der durch den Nebel dringt, sowie die Aufnahmerichtung, d. h. ob gegen die lichtdurchflutete Nebelwand oder mit dem Licht photographiert wird. Viele Beobachtungen haben gezeigt, daß bei leichtem Nebel (Dunst, Rauch, Staub) 1—2mal, mittlerem Nebel 4—6mal, starkem Nebel (tritt seltener auf) 8—12mal, leichtem bis mittlerem Nebel gegen die Sonne 1—$^1/_2$mal länger als bei klarem Himmel zu belichten ist. Handelt es sich um bewegte Szenen, ist die Verwendung hochempfindlichen Aufnahmematerials notwendig. Gelbscheibe bei Nebel zu verwenden hat wenig Sinn, denn durch sie wird der Nebelcharakter des Bildes nur beeinträchtigt. H. K.

Schleierung bei der Entwicklung.

Die Ursachen von Schleierbildung während der Entwicklung können bekanntlich sehr verschiedener Natur sein, auch die Art der Entwicklersubstanz spielt dabei eine Rolle. Wir wissen, daß z. B. Pyrogallol besonders klar arbeitet, während frischer Hydrochinon-Entwickler leicht schleiert. Der sogenannte Luftschleier entsteht bei gewissen Entwicklern, wenn die damit durchdrängte Schicht der Luft ausgesetzt wird, wie solches beim Herausnehmen der Platte zwecks Kontrolle des Negativstandes statthat. Wir können diese Schleierung auch bei den jetzt so beliebten Metol-Hydrochinon-Kombinationen beobachten, insbesondere bei hohem Hydrochinonanteil. Schon Dundon und Chabtree stellten fest, daß Zusatz von Pyro zu einem Metol-Hydrochinon-Entwickler außerordentlich der Luftschleierentstehung entgegenarbeitet. Aber mit Pyro erhalten wir im allgemeinen weniger haltbare Lösungen. Bei den Metol-

Hydrochinon-Kombinationen schätzen wir gerade deren große Beständigkeit und Ausgiebigkeit, diese möchten wir nicht missen. Es stehen uns jedoch noch andere Zusatzmittel zur Verfügung, die den Luftschleier zurückdrängen, ohne die Gebrauchsdauer der Lösung zu kürzen, das ist die Verwendung von Desensibilisatoren.

Lüppo-Cramer hat dafür folgende Verhältnisse ausprobiert: Zu 100 ccm Entwickler kommen 10 ccm einer Lösung von Phenosafranin 1:100000. Dundon und Chabtree empfehlen 1 g Phenosafranin oder Pinakryptol-Grün zu 500000 ccm Entwickler. A. E. Amor verwendet einen noch geringeren Zusatz letzterer Farbstoffe, nämlich 1 g auf 100000 ccm Entwickler; es wurde hierbei der folgende Metol-Hydrochinon-Entwickler benutzt:

Metol	1 g,
Hydrochinon	4 g,
Natriumsulfit, krist.	28 g,
Soda, krist.	55 g,
Wasser	1000 ccm,
Bromkalilösung 1:10	2 „

Es sind außerordentlich geringe Farbstoffmengen, die für die Luftschleierverdrängung benötigt werden. Amor vermerkte dazu, daß ein höherer Farbstoffgehalt keine merklich stärkere Wirkung ausübt. Dieses niedrige Maß vermeidet auch jegliche Neigung zu einem Ausfall des Farbstoffes durch den Entwickler.

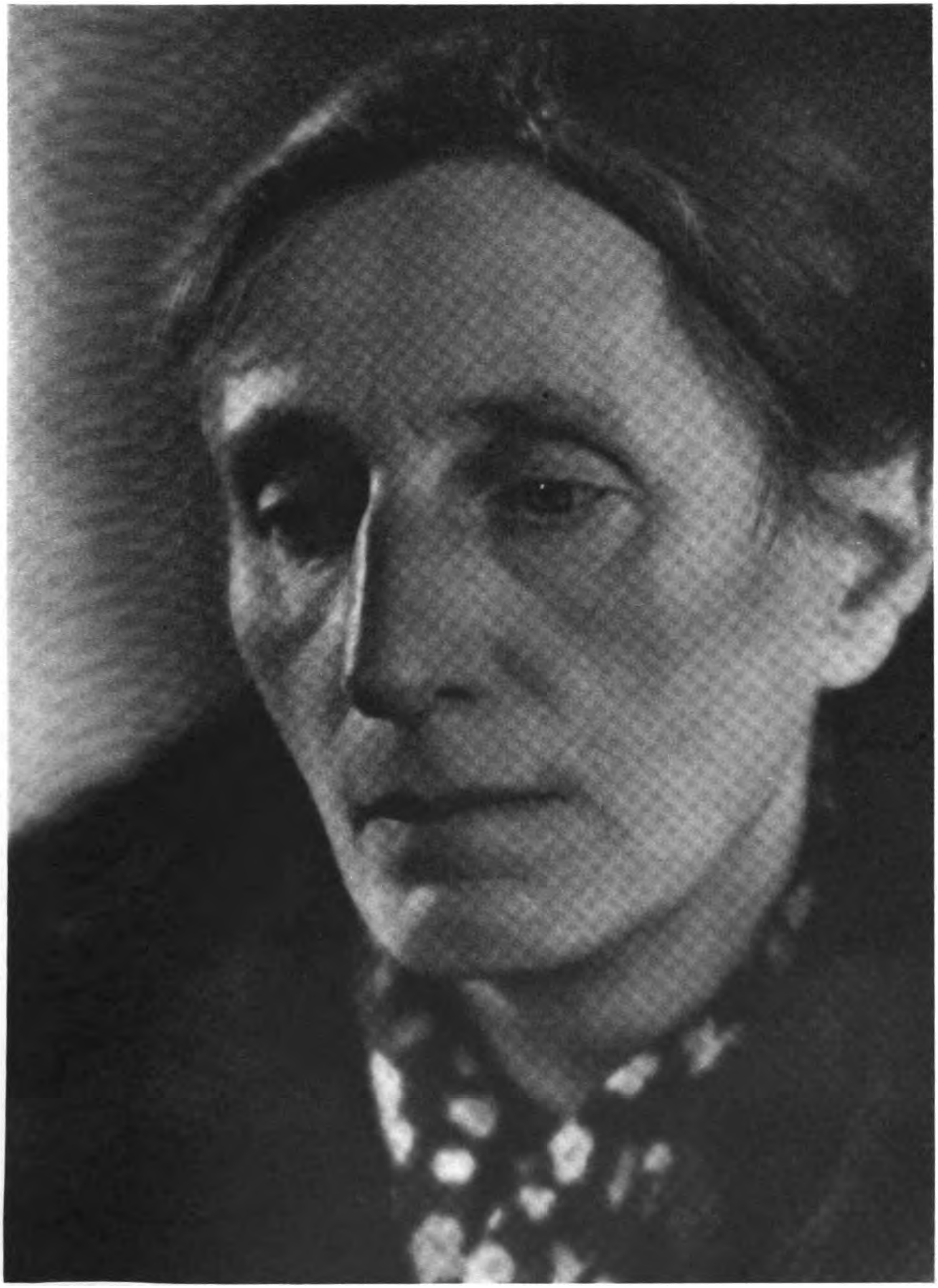
Amor hatte ferner versucht, ob ein Vorbad in Farbstofflösung den gleichen Erfolg wie der Zusatz zum Entwickler hat, hierbei stellte sich jedoch Schleierung ein. Die Verwendung der Farbstoffe im Entwickler selbst bliebe danach geboten. Die Entwicklerlösung wird durch die geringen Farbstoffmengen kaum merklich gefärbt. Der schwache Farbschein, den die Negativschicht nach der Entwicklung aufweist, verschwindet beim Wässern des Negativs sehr schnell. P. H.

Ungleichmäßige Trocknung der Negative.

Eine ungleichmäßige Trocknung der Negative kann zu schlimmen Schäden führen. Man stelle vor allem die Platten nicht zu dicht nebeneinander; je besser die Luft durchwehen kann, desto eher wird die Schicht trocken. „Amateur Photographer" macht auf die Gefahr aufmerksam, die ein Wechsel des Standortes der Platten bringen kann. Die Negative trocknen bekanntlich von den Kanten nach dem Innern der Gelatineschicht zu auf. Ist die Schicht erst zum Teil trocken und wird die Platte dann in einen wärmeren, trockeneren Raum gebracht, um eine schnellere Trocknung zu bewirken, so wird man wahrnehmen, daß derjenige Teil der Bildschicht, der erst in der wärmeren Atmosphäre aufgetrocknet ist, verschieden in Dichtigkeit von den früher getrockneten Randpartien ist, und damit kann das Negativ verdorben werden. Etwas Ähnliches haben wir bei den Tropfennarben, die dadurch entstehen, daß einzelne Wasserkügelchen an der Gelatineschicht hängen bleiben und daß diese Stellen viel später nachtrocknen. Solche Tropfen auf der Schicht sollten beizeiten mit Fließpapier oder Wattebausch abgenommen werden. P. H.

Zu den Abbildungen.

Karl Bähr, von dem wir schon öfters im „Atelier" treffliche Arbeiten zeigen konnten, bringt im vorliegenden Heft wieder zwei im Ausdruck und Ton vorbildliche Porträtstudien. Eine eigenartige und doch nicht nur effektvolle Beleuchtung finden wir in der Aufnahme von Anneliese Fuß-Hippel, die ähnlich, aber in sehr gemilderter Form auch bei dem Frauenkopf von Winßer-Berthold auftritt. Solche Kunstlichteffekte können der Porträtphotographie neuen Impuls geben. Franz Fiedler, der zu diesem Thema ausführlich in Heft 11 (1931) schrieb, zeigt auch heute zwei ausgezeichnete Bildnisse, in denen seine Beherrschung der Kunstlichtbeleuchtung zum Ausdruck kommt. Von Keller finden wir dann den engbegrenzten, gut beleuchteten Kopf des alten Mannes, von Rudi Loos den ebenfalls knappen Ausschnitt des lachenden Mädchengesichts, von Hildegard Frensdorf den in recht natürlicher Haltung dargestellten jungen Mann, etwas im Gegensatz zu der von Absicht noch nicht ganz freien Auffassung, doch im Licht guten Aufnahme von Koch, von Winßer-Berthold noch das freundliche Gruppenbild Mutter und Kind und von Bitterlich, einem Schüler der Leipziger Akademie für Graphik und Buchgewerbe, das in gutem Umriß vor hellem Grund geschlossen wirkende Frauenbildnis.



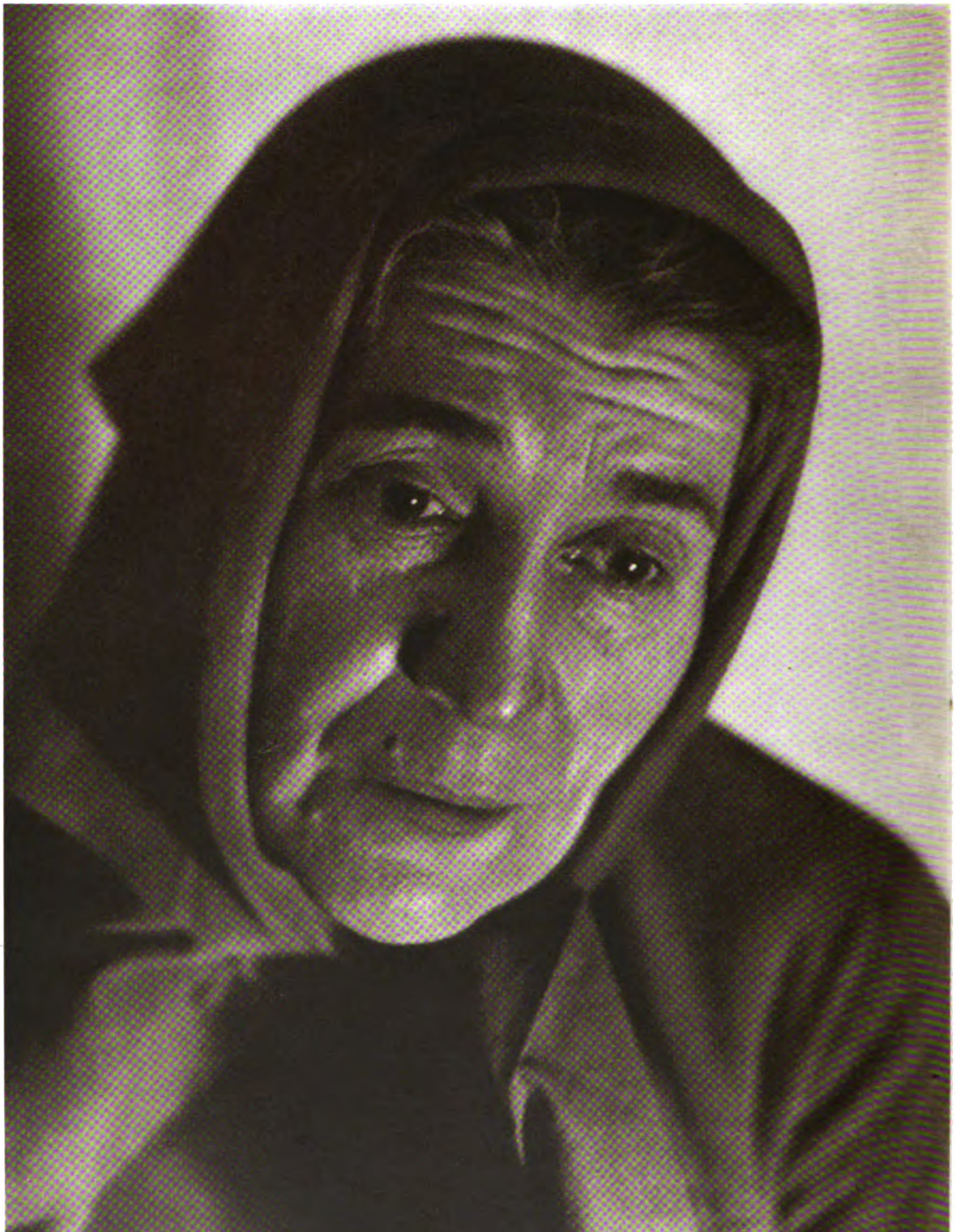
ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



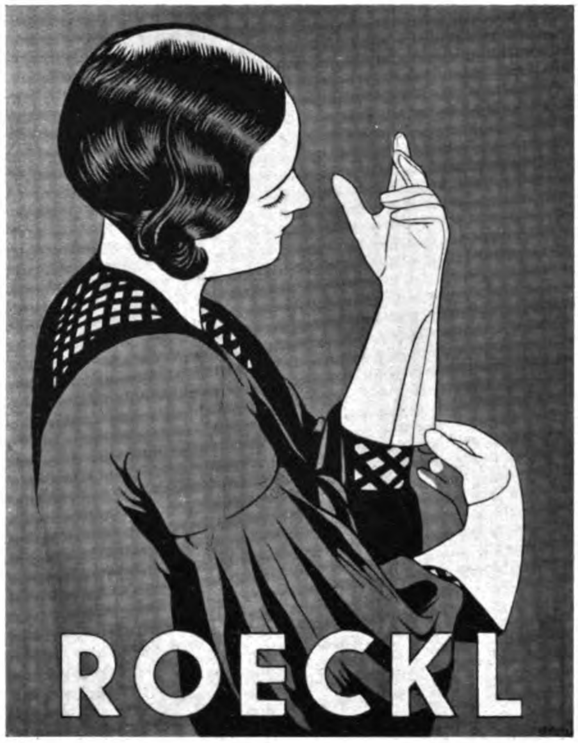
ELLI MARCUS, BERLIN



ELLI MARCUS, BERLIN



Abb. 1. Originalaufnahme.



Mit Skribtol überzeichnet, Lichter mit Aquarellfirnis zugedeckt und in verdünnter roter Tinte gebadet.



Abb. 2. Originalaufnahme.



Dasselbe Bild mit der Graviernadel überarbeitet und mit Kupferdruckfarbe gedruckt.

Zum Artikel „Photographik im Dienste der Propaganda" von Dr. O. Croy.





Abb. 4. Originalaufnahme.

Das Negativ auf Zeichenpapier projiziert und nachgezeichnet.



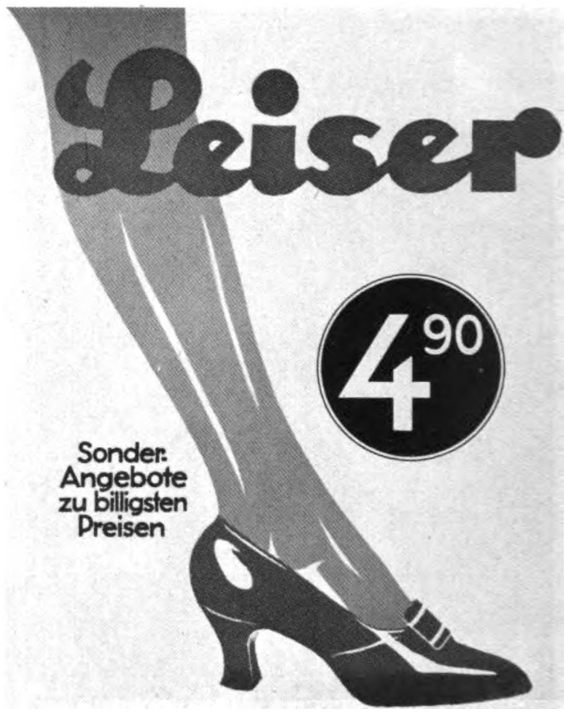


Abb. 5. Originalaufnahme.

Das Negativ auf zweierlei Schabpapiere projiziert, diese aneinandergeklebt und die Lichter ausgeschabt.

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Alle Berichte über die Neuheiten auf der letzten Leipziger Messe lassen mit Deutlichkeit erkennen, daß in der Photographie geradezu fieberhaft an der Konstruktion neuer Modelle gearbeitet wird. Insbesondere sind es die Klein- und Kleinstkameras, denen die Industrie ihr Interesse zuwendet.

Wer längere Zeit in der Photographie tätig ist, wird sich indessen des Gefühls nicht erwehren können, daß manche dieser Arbeiten mehr aus „konstruktivem Ehrgeiz" erfolgen, als aus den Bedürfnissen der Praxis heraus. Es läßt sich zwar nicht verhehlen, daß für kriminalistische Zwecke, für Werkspionage und ähnliche dunkle Sachen eine leicht zu verbergende Kamera, deren Objektiv bei ständiger Einstellung auf Unendlich gestochen scharfe Bildchen zu liefern imstande ist, Sinn und Verstand hat. Aber lediglich zur Erhöhung der Bequemlichkeit solche Kleinstkameras (ein neues Modell gibt auf 16 mm Schmalfilm Standbilder in der Größe von 15 × 15 mm) herauszubringen, das scheint mir doch über das Ziel geschossen.

Man kann den Ankauf einer solchen Kamera natürlich dadurch schmackhafter machen, daß man von der „erhöhten Sicherheit beim Arbeiten" spricht, oder daß man den Preis für eine Aufnahme ausrechnet und die „Billigkeit des Photographierens" ins Treffen führt, aber das sind im Grunde genommen doch nur bedeutungslose Dinge. Selbstverständlich ist es leichter, ein in allen Bildteilen scharfes Negativchen mit einem Objektiv von — sagen wir — 25 mm Brennweite zu erzielen, als die Schärfe bei einem länger brennweitigen Objektiv (und größerem Bildformat) in die richtige Ebene zu verlegen und nun durch eine sinngemäße Abblendung dafür zu sorgen, daß der Hintergrund usw. durch verminderte Schärfe zwar noch die Form der dargestellten Objekte erkennen läßt, aber andererseits genügend zurücktritt. Und daß sich eine Einzelaufnahme auf Kinoschmalfim billiger stellt als beispielsweise eine Leicaaufnahme im Format 24 × 36 mm oder gar eine Rollfilmaufnahme im Format 6 × 6 bzw. 6 × 9 cm, kann sich ebenfalls jeder Schuljunge ohne lange Rechnerei sagen.

Aber bei dieser Beweisführung sind wichtige Faktoren vergessen, die erheblich zuungunsten einer übertriebenen Verkleinerung des Aufnahmeformats sprechen. Zunächst ist es eine erwiesene Tatsache, daß man Aufnahmen mit sehr kleinen Apparaten mindestens ebenso leicht, wenn nicht leichter, verreißt (verwackelt) als solche mit größeren und schwereren Kameras. Viele Fachphotographen von Ruf und auch geübte Amateure benutzen deshalb in Fällen, wo es auf äußerste Schärfe bzw. beste Vergrößerbarkeit ankommt, ein relativ schweres, jedenfalls aber sehr festes Stativ, auf das sie ihre Leica oder was es sonst für eine Kleinkamera sein mag, schrauben. Das sieht zwar „spöttisch" aus: eine so kleine Kamera auf einem so wuchtigen Stativ; aber es ist die einzige Möglichkeit, mit Sicherheit gestochen scharfe Negative zu erzielen. Jene Negative, deren Vergrößerungen im Format 18 × 24 oder gar 24 × 30 cm bei Propagandavorführungen der betreffenden Kleinkamera die Bewunderung — und zugleich den Neid vieler Betrachter, die auch vielleicht Besitzer des gleichen Apparatmodells sind, aber niemals in ihrem Leben eine solche Leistung fertiggebracht haben.

Weiterhin ist zu bedenken, daß die „Körnigkeit" der Schicht, und wenn sie durch emulsionstechnische Hilfsgriffe, wie auch durch Verwendung besonderer Feinkornentwickler noch so weit heruntergedrückt ist, dem Maßstab der Vergrößerung eine gewisse Grenze vorschreibt, die wir nicht ohne Gefahr überschreiten dürfen. Man hat zwar auf diesem Gebiete ganz enorme Fortschritte im Laufe der allerletzten Jahre gemacht und ist heute bei Berücksichtigung aller Hilfsmittel, die uns Industrie und Wissenschaft bieten, in der Lage, Negative von außerordentlicher Kornfeinheit zu erzeugen, aber es hat auch den Anschein, als wenn wir vorläufig am Ende dieser Bewegung ständen.

Als die Leica zuerst auf den Markt kam, war man bekanntlich noch nicht in der Lage, Negative mit einem besonders feinen Korn herzustellen; Industrie und Wissenschaft haben aber in ihrer oft bewährten Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit schnell Abhilfe geschaffen. Man darf es heute ruhig aussprechen, daß die Leica und andere kleinformatige Kameras nie und nimmer die Verbreitung gefunden hätten, wenn nicht der feinkörnige Film und die Feinkornentwicklung zur rechten Zeit gekommen wären. Aber nun einfach diesen Gedankengang fortsetzen und sagen: „Nun, wenn man mit dem feinen Korn schon soweit gekommen ist, so kommt man auch noch weiter", und daraufhin immer wieder das Aufnahmeformat halbieren oder womöglich vierteln, das ist doch ein gefährliches Spiel. Gewiß kennen wir schon lange

*

Schichten von noch unendlich viel feinerem Korn bzw. mit viel größerem Auflösungsvermögen, als es die Bromsilberplatte voraussichtlich jemals erreichen wird, aber die Empfindlichkeit dieser Medien (Tanninverfahren, Taupenot-Prozeß sowie Chlorsilbergelatine-Auskopieremulsion nach Goldberg) ist so lächerlich gering, daß einstweilen nicht an eine Verwendung für Momentaufnahmen zu denken ist. Ob es gelingen wird, durch emulsionstechnische Maßnahmen oder auch durch die Art des Entwicklers bzw. des Entwickelns noch eine weitere Herabdrückung der Körnigkeit zu erzielen, läßt sich heute nicht sagen.

Für alle Kleinkameras, die mit Normal-Kinefilm arbeiten, ist es ja das große Glück, daß sie eo ipso von den einschlägigen Fortschritten profitieren, die im Interesse der Berufskinematographie mit ihrem Riesenbedarf an Rohfilm erzielt werden. (Schluß folgt.) Mente.

Photographik im Dienste der Propaganda.

Von Dr. Otto Croy.

In Heft 2 (1932) der vorliegenden Zeitschrift wurden einige Methoden beschrieben, mit deren Hilfe man auf Grundlage der Photographie graphische Effekte erzielen kann. Der Ausgangspunkt für alle dort genannten Techniken war immer das Lichtbild, das dann durch geeignete Behandlung graphisch ausgearbeitet wurde.

Sinn und Zweck dieser Methoden ist es, die Photographie als neuzeitliche Technik vollkommen auszuwerten und sie auf dem Gebiet der Reklame, die immer wieder verblüffen und Neues bringen muß, universell zu verwenden.

Im folgenden soll von weiteren Methoden die Rede sein.

Die Federzeichnung, deren Ausführung im letzten Artikel beschrieben war, ist ein reine Schwarzweißtechnik, d. h. ihre Bildelemente bestehen nur aus rein schwarzen und vollkommen weißen Bildanteilen. Sie ist das Gegebene für den Druck in Tageszeitungen wie überhaupt für Massenauflagen. Hat das Bild aber die Bestimmung, in einer Zeitung mit sorgfältigerem Druck wiedergegeben zu werden, dann kann man auch eine Zeichnung mit tonigen (also grauen) Flächen riskieren (siehe Abb. 1). Man stellt sie auf folgende Weise her: Auf einer Kopie oder Vergrößerung werden die Umrisse der einzelnen Bildkomponenten mit Ausziehtusche oder Skribtol sauber gezogen. Nach dem Auftrocknen der Tusche wird das Bild im Farmerschen Abschwächer vollkommen ausgebleicht, gewässert und getrocknet. Nun könnte man wohl die einzelnen Flächen mit verschieden grauen Tönen übermalen. Wer aber einmal versucht hat, auf einem Gelatinepapier größere Flächen gleichmäßig anzulegen, der wird wissen, wie schwer das ist. Auch das Überschraffieren mit Buntstiften und Verreiben derselben auf der Fläche mit Leinöl ergibt noch nicht jenen gleichmäßig geschlossenen Ton, wie wir ihn gerne haben möchten. Man muß daher zu einem Umweg greifen. Die Flächen, die ganz weiß bleiben sollen, werden mit einem Lack (Aquarellfirnis von Schmincke oder Schriftlack von Keilitz) sorgfältig übermalt. Dann wird das Bild in einer verdünnten Lösung von roter Tinte so lange gebadet, bis alle Flächen (ausgenommen die weißen) im gewünschten Ton eingefärbt sind. Nach dem Trocknen des Bildes kann man nun weiter jene Bildteile mit dem Lack zudecken, die bei einem nachfolgenden zweiten Bad in einer konzentrierteren Lösung von roter Tinte ihren ursprünglichen Ton beibehalten sollen. Die Anzahl der verschiedenen Grauwerte (bei der Reproduktion des Bildes wird das Rot zu Grau) kann natürlich willkürlich gewählt werden. Zum Schluß deckt man die schwarzen Flächen noch mit Tusche ein und entfernt schließlich den Lack (falls er stören sollte) durch Schwimmenlassen des Bildes auf Benzin, Spiritus, Azeton oder sonst einem geeigneten Lösungsmittel. Diese Methode gewährleistet ruhige und gleichmäßig geschlossene Tönungen.

Selbst das Laienauge kann eine Zeichnung von einer Radierung unterscheiden. Die Strichzeichnung ähnelt wohl der Strichradierung, doch hat letztere immer die Eigentümlichkeit der verwischten Grate an sich. Beim Drucken der Radierung bleibt nämlich an den Graten, die beim Ritzen der Metallplatte entstehen, etwas Farbe hängen, wodurch der Strich eine gewisse Weichheit erhält, d. h. er verläuft nach außen hin, statt scharf begrenzt dazustehen. Je enger die Striche sind, um so mehr Ton bleibt zwischen ihnen hängen. Dadurch bekommt die Radierung das ihr eigentümliche Gepräge — nämlich ein warmes, körperliches Aussehen.

Die Technik des Radierens läßt sich ohne jede Abänderung auch in unserem Falle anwenden — nur daß keine Metallplatte, sondern die Kopie selbst verwendet wird (Abb. 2). Ebenso wie die Radierung auf einer hochpolierten Metallplatte ausgeführt wird, muß die

Kopie für unseren Zweck gehärtet und durch Trocknenlassen auf einer Glas- oder Transferrotypplatte auf Hochglanz gebracht werden. Außerdem ist es vorteilhaft, eine hell gehaltene Kopie zu verwenden. Um das Arbeiten bequemer zu machen, zieht man die Kopie noch auf Karton auf, wobei die Hochglanzschicht allerdings nicht verletzt werden darf. (Also kein wasserhaltiges Klebemittel verwenden!)

Zur weiteren Arbeit hat die Zurichtung der Radiernadel große Bedeutung. Die Nadel, die in einem Heft sitzt, wird am besten dreikantig angeschliffen, damit man die Linien, ohne die Nadel in der Hand drehen zu müssen oder abzusetzen, in jeder Richtung ziehen kann. Die Nadel muß so scharf sein, daß sie die Gelatineschicht des Papiers ohne starkes Aufdrücken durchritzt, ohne allerdings die Schicht so zu lädieren, daß sie ihren Zusammenhalt mit dem Papier verliert und abblättert. Diese Gefahr ist dann vorhanden, wenn das blanke Stück der Nadel zu lang ist, so daß es beim Arbeiten durch seine Elastizität springt (vibriert). Am besten ist es, auf einem Papier gleicher Zubereitung einige Strichproben zu machen. Erst wenn man die Sicherheit hat, daß sich die Nadel in jeder Richtung geläufig ziehen läßt, geht man daran, die Konturen und Schraffierungen auf der Kopie auszuführen. Um den Fortschritt der Arbeit jederzeit zu sehen und um abschätzen zu können, wo man engere bzw. weitere Schraffierungen anzubringen hat, arbeite man am besten auf der Rückseite eines Retuschierpultes (Abb. 3). Man stellt es so auf, daß die Mattscheibe gegen die Lichtquelle gerichtet steht. Über den Spiegel legt man ein Brett, das zur Ausführung der Arbeit dient. In einem bestimmten Aufsichtswinkel spiegelt sich das durchleuchtete Mattscheibenfenster in der Kopie, wodurch das Bild der Kopie selbst unsichtbar wird und nur die bereits gezogenen Striche matt — also schwarz — erscheinen. Ändert man die Blickrichtung (durch Heben oder Senken des Kopfes), so verschwindet die Spiegelung, und man sieht wieder das photographische Bild.

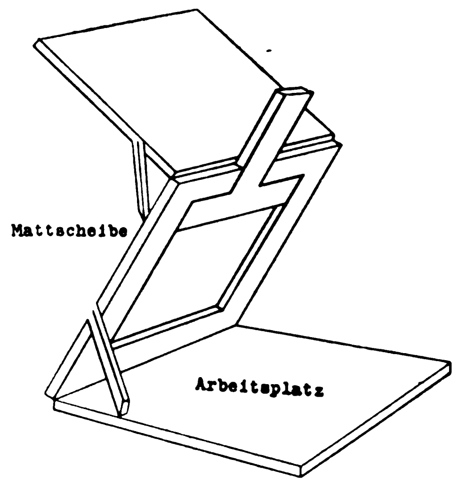


Abb. 3.

Zum Schluß wird das Bild mit einem Tuchballen und Kupferdruckfarbe, die mit einem Tropfen Terpentinöl geschmeidig gemacht wurde, eingerieben. Mit einem reinen Flanellappen entfernt man durch gleichmäßiges Überwischen die überschüssige Farbe und legt das Bild, auf dem die Farbe jetzt nur noch in den vertieften Schnittlinien sitzt, mit der Schichtseite auf ein weiches (schwach gefeuchtetes) Kupferdruckpapier. In dieser Lage werden die beiden zwischen Preßspanpappen unter starkem Druck durch eine Kupferdruckpresse oder Satiniermaschine gezogen.

Die dünne Schicht des Kopierpapiers wird beim Drucken natürlich stark beansprucht, mehr als fünf bis sechs Drucke wird man kaum herstellen können. Zur Verbreitung des Bildes in großer Auflage muß daher ein guter Abdruck reproduziert werden, um das Bild dann vom Klischee drucken zu können.

Direkt vom Original kann man aber auch kleine Auflagen drucken, wenn man die Radierung nicht auf der Kopie selbst, sondern auf einer darübergelegten steifen Gelatine- oder Cellonfolie ausführt. Die Arbeitsweise ist die gleiche wie oben. Es handelt sich dabei um eine Art Durchpausen mit der Graviernadel. Die dicke Folie hält natürlich mehr Druckgänge aus als die dünne empfindliche Papierschicht. Im Aussehen sind die nach der ersten bzw. zweiten Art gemachten Radierungen allerdings etwas verschieden. Der Schnitt auf der Gelatinefolie ist nämlich etwas glatter und härter gegenüber dem Riß in die Schicht der Kopie. Statt in der Kupferdruckpresse zu arbeiten, kann man den Druckkarton auch mit Benzin kräftig anfeuchten und unter leichtem Druck (z. B. in einem gut federnden Kopierrahmen) auf die Radierung aufpressen. Nach einiger Zeit saugt sich die Farbe aus der Radierung in den Druckkarton hinüber.

Nicht zu verwechseln mit den hier genannten Verfahren ist die sogenannte Lichtradierung. Sie wird so ausgeführt, daß Linien aus einer geschwärzten Glasplatte ausgeschabt werden, wodurch man ein kopierfähiges Negativ erhält. Lediglich die Ausführungs-

technik ist bei ihr die gleiche wie die der Radierung. Der Bildeffekt ist ein anderer. Kopien von solchen Platten sehen nicht wie Radierungen, sondern eher wie Strichzeichnungen aus. Zwei Vorteile aber bringt die Methode mit sich: Erstens erhält man sofort ein kopierfähiges Negativ, und zweitens läßt das Radieren auf der Glasplatte eine exakte Strichführung zu, so daß man sehr feine und gleichmäßige Linien ziehen kann.

Es sei darum kurz ein Arbeitsweg gestreift, wie man, von der Photographie ausgehend, eine solche Radierung herstellen kann. Ist die Möglichkeit gegeben, für diesen Zweck eine spezielle Aufnahme zu machen, dann wird die Platte wie gewöhnlich entwickelt. Statt sie aber zu fixieren, spült man sie nur in Wasser, das mit Salzsäure angesäuert wurde, ab und trocknet sie. Nun kann man auf dem Retuschierpult die Radierung ausführen. Nach deren Fertigstellung wird die Platte noch einmal kurz in konzentrierten Entwickler getaucht, bis sie anzulaufen beginnt. Man spült sie dann oberflächlich ab und stellt sie sofort auf den Trockenbock, wo sie sich während des Trocknens noch weiter schwärzt. Flecken und Schleierbildung, die dabei auftreten, stören weiter nicht, sofern die Platte in der Durchsicht genügend gedeckt erscheint. Nach dem Radieren darf die Platte nicht mehr vom Entwickler stark durchfeuchtet werden, weil sich die Linien bei Erweichung der Gelatine leicht verziehen könnten und außerdem „Randkräuseln" an den Schnitträndern zu gewärtigen wäre.

Besitzt man bereits ein fertiges Negativ, nach dem eine Radierung angefertigt werden soll, oder wünscht man das Negativ als solches zu erhalten, dann führt man die Arbeit auf dem Umweg über das Durchpausen aus. Das Negativ wird mit der Schichtseite nach oben auf das Retuschierpult gelegt und darauf eine der Originalschachtel entnommene Bromsilberplatte gleicher Größe, ebenfalls mit der Schichtseite nach oben, gedeckt. Die Bromsilberplatte darf nicht zu dicht, d. h. undurchsichtig, sein und keinen braunen Zwischenguß besitzen. Am besten eignet sich die Agfa-Autolith-Platte hierfür, die eine dünne, leicht zu bearbeitende Schicht besitzt. Auf der Platte wird dann mit dem Graviersfichel oder einem spitz geschliffenen Schabmesser die Radierung ausgeführt. Was oben über das Entwickeln und Trocknen gesagt wurde, gilt hier natürlich in gleicher Weise.

Statt mit dem Messer oder Stichel in Strichmanier zu arbeiten, kann man auch mit Nadelbüschel, Bimsstein, Glaspinsel oder Sandpapier flächig arbeiten, wodurch man wieder anders geartete Effekte erzielt. Das Bild entsteht in jedem Fall aus mehr oder weniger transparenten Linien oder Liniengruppen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem kopierfähigen Negativ zusammensetzen. Wer die Arbeitsweise mit den genannten Werkzeugen vom Radieren auf Metallplatten her kennt, wird ihre Verwendung auf dem hier besprochenen Gebiet ohne weiteres auszuwerten wissen.

Die Zeichnung, ob Kohle-, Kreide- oder Bleistiftzeichnung, ist jene Kunstgattung, die Bildwirkungen ergibt, welche der Photographie am nächsten kommen. Durch einen mehr oder weniger intensiven Auftrag, durch Wischen und Radieren läßt sich eine lange Skala der verschiedensten Grauwerte erzielen. Es liegt daher nahe, diese Art der manuellen Bildgestaltung auch in das vorliegende Gebiet des zwangläufigen Nachzeichnens einzubeziehen, weil man ohne tiefgreifende Änderung des Bildcharakters und ohne Verzicht auf Tonwerte bzw. deren Verschiebung ziemlich mühelos ein harmonisches Bild erhalten kann, das sich von dem photographischen Original (von Weglassungen oder Vereinfachungen abgesehen) lediglich dadurch unterscheidet, daß der charakteristische manuelle Bildaufbau zutage tritt. Ob man nun weich — durch Wischen und Ineinanderarbeiten — oder hart — durch Stehenlassen der Striche und der Schraffuren — arbeitet, bleibt dem Stilempfinden in Hinsicht des zu schaffenden Bildes überlassen.

Im vorliegenden Fall handelt es sich nur darum, wie von der Photographie ausgehend eine Zeichnung gemacht werden kann. Der Stil derselben muß in jedem Falle unabhängig von der Ausführungstechnik gefunden werden. Im einfachsten Fall kann man auf Pauspapier oder einem anderen transparenten Papier arbeiten, das man über die Kopie legt. Allerdings ist man dabei in Hinsicht auf das deutliche Erkennen der daruntergelegten Kopie beschränkt. Wird statt Pauspapier transparentes lithographisches Kornpapier verwendet und mit lithographischer Kreide gezeichnet, so ist die Möglichkeit gegeben, das Bild direkt auf den Stein abzuziehen, wodurch ein druckfähiges, seitenrichtiges Klischee erhalten wird. Die Zeichnung auf Kornpapier besteht nämlich nicht aus geschlossenen Flächen wie die auf glattem Pauspapier, sondern sie setzt sich aus lauter einzelnen Punkten zusammen, stellt mithin eine Raster-

zeichnung dar. Solches transparentes Kornpapier ist in verschiedenen Rasterprägungen erhältlich. Das Durchpausen gestaltet sich etwas bequemer, wenn statt einer Kopie ein Diapositiv verwendet wird und wenn man auf dem Retuschierpult arbeitet, weil man so eine bessere Durchsicht hat. Allerdings ist man auf diese Weise an die Originalgröße des Diapositives gebunden und nicht in der Lage, bei kleinem Format größere Zeichnungen herzustellen. Außerdem ist die Tiefe der Deckung nicht ohne weiteres festzustellen, da der Ton der Zeichnung sich ja nicht von reinem Weiß, sondern von einem Grau abhebt, das abhängig ist von dem jeweiligen Grauwert der darunterliegenden photographischen Bildpartien. Es liegt daher nahe, die Zeichnung nicht über einem Positiv, sondern über einem Negativ auszuführen. Man kann den Tonwert des tiefsten Schwarz dann leicht feststellen, da er sich ja vom hellsten Negativton abheben muß. Ebenso verhält es sich mit den lichten Tönen, die sich naturgemäß von tieferen Grauwerten des Negativs in gleicher Intensität der Deckung abheben müssen. Kurz — man arbeitet so, daß in der Durchsicht alle Bildanteile gleichmäßig gedeckt erscheinen, indem sich dunkle Negativanteile mit hellen Bildpartien zu einer ebenso starken Deckung addieren wie helle Negativanteile mit dunklen Bildpartien, so daß schließlich der Aufbau des Bildes (solange Negativ und Zeichnung aufeinanderliegen) infolge der gleichmäßigen Schwärzung beinahe nicht mehr zu erkennen ist.

Eine gute Methode ist vor allem die folgende, weil sie bei gleicher Ausführung freie Papierwahl und jede beliebige Bildgröße zuläßt (Abb. 4): Man projiziert zu dem Zweck das Negativ im gewünschten Format auf das gewählte Zeichenpapier. Mit dem Stift wird dann so lange gezeichnet, bis das projizierte Bild beinahe nicht mehr erkennbar ist, da die dunkelsten Partien in die Lichter kommen und die hellsten Töne den undurchsichtigsten Negativpartien aufsitzen müssen. Die Arbeit muß im verdunkelten Raum ausgeführt werden. Man hat die beste Kontrollmöglichkeit über den Fortschritt der Zeichnung, wenn man zwischendurch immer wieder einmal das Licht im Raum andreht oder eine Mattscheibe vor das Objektiv hält.

Es ist klar, daß in gleicher Weise auch umgekehrt, also weiß in schwarz, gearbeitet werden kann. Statt des weißen Papiers wird ein schwarzes oder graues verwendet und darauf mit weißer Kreide gezeichnet, und zwar so, daß jetzt die undurchsichtigen Negativpartien überdeckt werden. Besonders geeignet ist diese Weißschwarztechnik zur Ausführung von druckfähigen Rasterarbeiten auf sogenannten Schabpapieren. Sie werden in den verschiedensten Rasterarten in den Handel gebracht.

Man wählt sich zunächst ein mittleres graues Raster (Halbton). Unter dem Vergrößerungsapparat werden die Lichter mit dem Schabmesser weggeschabt und die Schwärzen mit Tusche aufgesetzt. Um eine noch größere Tonskala zu erhalten, kann man auch mehrere hellere und dunklere Rasterpapiere den Konturen nach ausschneiden und aneinanderkleben (Abb. 5). So wird eine Zeichnung erhalten, die direkt druckfähig ist und sich sogar zur Wiedergabe in Tageszeitungen eignet.

Hiermit wären die üblichsten Ausdrucksformen, die die Graphik hat, angeführt. Der Zweck dieser Zeilen war, einen Überblick über die Möglichkeiten zu geben, wie die genannten Arten auf Basis der Photographie ausgeübt werden können.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Direkte positive Papierbilder nach Blaupausen.

Es ist bekannt, daß im allgemeinen negative Blaupausen in der Art reproduziert werden, daß man auf hochorthochromatisch-photomechanischer Platte mit stärkstem (dichtestem) Gelbfilter oder — besser noch — auf panchromatisch-photomechanischer Schicht unter Zuhilfenahme eines Orange- bzw. Rotfilters zunächst die Aufnahme macht. Die Agfa-Autolithplatten, die sich bekanntlich durch eine sehr dünne Schicht auszeichnen, aber bei Verwendung geeigneter hartarbeitender Hydrochinonentwickler trotzdem sehr harte und dabei außerordentlich scharfe Negative liefern, haben sich für diesen Zweck sehr gut bewährt; sie werden auch panchromatisch sensibilisiert geliefert. Die Kopie von einem derart erhaltenen Negativ wirkt natürlich „negativ" wie die Vorlage, d. h. die Linien sind weiß und der Grund ist schwarz. Wollte man ein Positiv erzielen, so müßte man entweder die negative Papierkopie in ein Positiv umwandeln, wozu sich — wenn die Kopie einwandfreie klare Linien zeigt — das seinerzeit von Professor Mente empfohlene Verfahren der Umkehrung mit wasserfester Aus-

ziehtusche eignet, oder man müßte noch ein Diapositiv vom Negativ anfertigen (am besten vielleicht auf Autolith-Film oder einem anderen guten photomechanischen Film) und dieses dann auf Papier kopieren.

Beide Wege sind umständlich, zeitraubend und reichlich kostspielig. Es dürfte daher für manchen Lichtbildner von Interesse sein, ein Verfahren zur Herstellung direkter Positive auf Papier nach negativen Blaupausen kennenzulernen, das ein Japaner namens Takashi Suzuki ausgearbeitet hat. „Asahi-Camera" berichtet darüber im Februarheft auf Seite 248 folgendes: Das Verfahren soll hauptsächlich dann Anwendung finden, wenn — wie es häufig der Fall ist — nur eine einzige Kopie oder vielleicht ein paar Stück verlangt werden. Bei größeren Auflagen erscheint es weniger praktisch.

Man nimmt ein Blatt hochempfindliches Bromsilberpapier (eine bestimmte Marke wird nicht genannt, und deshalb wird man gut tun, zunächst zwei oder drei verschiedene Sorten zu versuchen und die beste davon ein für allemal für diesen Zweck zu benutzen) und sensibilisiert es auf einfachste Weise für langwelliges Licht.

Zu diesem Behufe braucht man nur ein ganz einfaches Sensibilisierungsbad anzusetzen und benötigt außerdem noch einen breiten weichen Dachshaarpinsel (Abstaubpinsel) und einen Ventilator. Der Sensibilisator zeigt folgende Zusammensetzung:

Pinacyanol-(1 : 1000)Lösung	1 ccm,
destilliertes Wasser	50 „
Äthylalkohol	25 „

Nun befestigt man das Bromsilberpapier unter Benutzung von Stoßnägeln auf einem mit sauberem Papier bedeckten Reißbrett oder einer anderen geeigneten Unterlage und streicht unter Zuhilfenahme des breiten Pinsels die Farbstofflösung auf das Papier. Selbstverständlich bei geeignetem grünem Licht, denn das Bromsilber wird ja durch das Pinacyanol panchromatisch sensibilisiert. Es ist zweckmäßig, je nach Dicke der Bromsilbergelatineschicht, eine gewisse Aufstrichzeit gleichmäßig einzuhalten; 3 Minuten dürften aber stets genügend sein. Nachher ist das Papier am Ventilator zu trocknen, was auch in längstens 15 Minuten geschehen dürfte, zumal der Sensibilisator Alkohol enthält.

Das trockene, panchromatische Bromsilberpapier wird nun zwecks Belichtung zwischen zwei klare Glasplatten gelegt und dann in die Kassette getan. Die Scharfeinstellung ist selbstverständlich um den Betrag der vorderen Glasscheibendicke zu verrücken, und zwar nach dem Objektiv zu.

Über das Entwickeln ist nicht viel zu sagen; jeder klar arbeitende Hervorrufer ist verwendbar. Daß man nur bei grünem Licht (oder nach Desensibilisierung) entwickeln darf, ist ja wohl ohne weiteres klar. Vielleicht lassen sich die neuen grünen Osramlampen für diesen Zweck gut verwenden. Nach dem Entwickeln empfiehlt Suzuki noch die Verwendung eines Schwefelsäurebades, doch wird man dieses nach Ansicht des Referenten wohl auch fortlassen können. Man erhält mit diesem Verfahren, sofern man ein Prisma oder einen Umkehrspiegel am Objektiv befestigt, eine seitenrichtige positive Kopie (schwarze Linien auf weißem Grunde). Die Qualität der erhaltenen Bilder ist recht gut, sofern man ein geeignetes Bromsilberpapier herausgefunden hat, das sich gut sensibilisiert. Me.

Personalien.

Zum Tode George Eastmans.

Wohl jeder hat von dem plötzlichen Ableben dieses Mannes gehört, dessen Name und mehr noch dessen Schöpfung: der „Kodak", in allen fünf Kontinenten gleich bekannt ist.

Eastmans Lebensweg ist seltsam genug. In ärmlichen Verhältnissen verlebte er seine Jugend. Mit 14 Jahren wurde er Versicherungsagent und verdiente zunächst 3 Dollar in der Woche. Aber zwei Jahre später geht er zu einem anderen Konzern über und bekommt bereits 35 Dollar monatlich. Später ging es ihm besser, und er konnte sich seiner Jugendliebhaberei, der Photographie, wieder zuwenden. Eastmans sorgfältig geführtes Ausgabenbuch verzeichnet nicht allein die kleinen Beträge, die er für Eiscreme usw. ausgibt, sondern auch einen Posten von 94 Dollar, die er für einen Apparat mit Optik und Zubehör opferte. Er ließ sich von einem ortsansässigen Photographen im nassen Kollodiumverfahren unterweisen, erkannte aber bald mit sicherem Blick, daß die Photographie nur dann Gemeingut aller werden könne, wenn man sie beträchtlich vereinfache.

Da geriet ihm ein englisches Rezept (von Dr. Maddox) zur Herstellung von Trockenplatten in die Finger, und er begann danach zu arbeiten. Aber ohne Erfolg. Schnell entschlossen fuhr er nach England und kaufte von der Fabrik, die damals die besten Platten fabrizierte, deren Herstellungsverfahren. Zu Hause wieder angekommen, fand Eastman, daß seine erste Vorschrift auch gute Platten gab, sobald nur die richtige Gelatine verwendet wurde. Er kniete sich nun mit der ganzen ihm zur Verfügung stehenden Energie in die Herstellung von Trockenplatten; am Tage arbeitete er in der Bank, nachts experimentierte er, und Sonntags schlief er sich aus. Es gelang ihm auch 1879 die Herstellung einer brauchbaren Gießmaschine, und schon im nächsten Jahre etablierte er sich als Fabrikant von Trockenplatten. Tag und Nacht mußte er arbeiten, um allen Wünschen nach seinen Erzeugnissen gerecht werden zu können.

Noch steckte er in allerhand Schwierigkeiten, wie sie eine so heikle Fabrikation wie die der Trockenplatten mit sich brachte; da sann Eastman bereits darüber nach, wie man wohl die schwere, zerbrechliche Glasplatte durch biegsames, leichtes Material (Film) ersetzen könne. Es entstand zuerst der Abziehfilm auf Papier, ein Erzeugnis, das etwa unserem „Plattenfort“ bzw. dem Mimosa-Abziehfilm in der Kriegszeit entsprach. Später (1886) engagierte er einen deutschen Chemiker (Reichenbach) zur Ausarbeitung eines durchsichtigen Films.

Bis zu diesem Zeitpunkt nahm der geniale Erfinder vornehmlich die Interessen der Berufsphotographen und der wenigen Amateure wahr, die ein beträchtliches Maß von Kenntnissen besitzen mußten, wenn sie es zu etwas bringen wollten. Die „Photographie als Massensport“ war aber das Ideal, das Eastman vorschwebte. Jeder sollte photographieren können. „Sie drücken auf den Knopf, wir besorgen das übrige“ war der Slogan, der die Welt aufhorchen machte. Der 1888 eingeführte erste Kodak-Kastenapparat war gewiß noch keine vollkommene Lösung des Problems; er benutzte den abziehbaren Papierfilm und mußte an die Fabrik zwecks Entwicklung und Wiederaufladens mit frischem Film für 100 Aufnahmen eingesandt werden. Aber schon im nächsten Jahre erschien die zusammenlegbare Kodak-Kamera und der transparente Zelluloidfilm, und jetzt waren alle Grundlagen für eine weite Verbreitung der Amateurphotographie geschaffen. 1896 trat die Kinoindustrie mit ihrem gewaltigen Filmverbrauch hinzu, und die Produktion vergrößerte sich von Tag zu Tag. Allmählich entstand jenes Riesenunternehmen in Rochester, das eine ganze Stadt mit eigenen, von Eastman unterhaltenen Krankenhäusern, Wochenheimen, Theatern, Parks, Konzerthallen darstellte; es wurden Filialfabriken in anderen Ländern errichtet. Der arme Junge und Bankbuchhalter von ehedem besaß jetzt bereits ein Vermögen von 500 Millionen Dollar; viele Tausende von Arbeitern und Angestellten schafften für ihn.

Aber obgleich er alles erreicht hatte, was er sich wünschte, ruhte sein Geist doch nicht. Die Apparate wurden weiter verbessert, vor allem ein guter Kinoaufnahme- und -wiedergabeapparat für Schmalfilm geschaffen, damit auch die Kinematographie Volkssport werden kann. Die farbige Kinematographie erhält durch die Einführung des Linsenrasterfilms einen neuen Impuls. Für alles hat Eastman neben der Leitung seines Weltunternehmens Zeit gehabt, nur nicht für sich. Als Mann von 68 Jahren machte er seine erste größere Erholungsreise ins Ausland, die ihn nach Zentralafrika führte.

Die Millionengewinne seines Unternehmens verwendete er in großherziger Weise. Als „Mr. Smith“ soll Eastman allein dem Technologischen Institut zu Massachusetts, dem mehrere seiner technischen Leiter entstammten, etwa 15 Mill. Dollar gestiftet haben. Auch die Universität zu Rochester erhielt große Zuwendungen; Rochester bekam von Eastman eine Musikschule sowie ein Theater. Im Jahre 1927 überraschte dieser Großindustrielle die Stadt London mit einer prachtvoll ausgestatteten Zahnklinik, die 300000 Pfund Sterling kostete. 10 Jahre zuvor hatte Rochester eine ähnliche Klinik bekommen, und viele andere philantropische Unternehmungen in aller Welt wurden mit reichen Unterstützungen bedacht. Man schätzt die Gesamtsumme auf etwa 20 Mill. Pfund Sterling.

Mit 75 Jahren zog sich der nimmer Rastende von seinem wohlorganisierten Geschäft zurück. Ein Jahr später wurde er krank, aber auch innere Müdigkeit als Reaktion einer übermäßigen Beanspruchung seines Geistes und Körpers drückten ihm die todbringende Waffe in die Hand. Wie es Eastman im Leben vermied, irgendwie hervorzutreten, so nahm er auch von dieser irdischen Welt Abschied. Er hinterließ einen Zettel mit den knappen, aber viel besagenden Worten: „Meine Arbeit ist getan, wozu noch warten?“

Marie Kundt †.

Am 2. April ist die hochverdiente Direktorin der „Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins" nach kurzem schwerem Leiden im Alter von 62 Jahren sanft entschlafen. Marie Kundts Tätigkeit war eine außerordentlich vielseitige. Sie hat nicht nur die ihr unterstellte Lehranstalt mit sicherer, zielbewußter Hand geleitet und den Forderungen der Zeit durch ständige Erweiterung der Arbeitsgebiete mustergültig angepaßt, sondern sie war auch der treue Freund ihrer Untergebenen sowie aller ihrer Schülerinnen. Wer jemals mit Marie Kundt zu tun gehabt hat oder wer sie eine Versammlung leiten sah oder auch einen technischen Vortrag von ihr hörte, der war begeistert von der sympathischen Art und Weise, in der die leider viel zu früh Verstorbene ihre Aufgabe anfaßte und durchführte.

So war denn auch der Andrang zu der Trauerfeier, die in der stimmungsvoll geschmückten Aula des Lette-Vereins am 6. April stattfand, ein ganz ungeheurer. Das Handelsministerium sowie zahlreiche Verbände, die teilweise ureigene Schöpfungen dieser bedeutenden Frau waren, endlich auch der V. D. A. V., der Photographische Verein zu Berlin, die Deutsche Photographische Gesellschaft, in denen Marie Kundt als Ehren- und Vorstandsmitglied ein stets gerne gesehener Gast war, sowie andere Korporationen hatten Deputationen entsandt, die am Sarge mit offensichtlicher innerer Rührung der hohen Verdienste unserer Verstorbenen gedachten. Wir alle haben tiefbewegten Herzens Abschied von der irdischen Hülle der Verstorbenen genommen. Ihr Andenken aber soll und wird in uns weiterleben. Mente.

Dr. h. c. Arthur Freiherr von Hübl †.

Nach Redaktionsschluß erreichte uns die Trauerbotschaft, daß dieser große Forscher, dem die photographische Fachwelt und überhaupt die Wissenschaft so unendlich viel verdankt, nach langem, mit Geduld ertragenem Leiden am 7. April in Wien sanft entschlafen ist.

Wir haben schon früher Gelegenheit genommen, auf die Verdienste des Gelehrten hinzuweisen, und dabei auch der ungewöhnlich sympathischen Persönlichkeit von Hübls gedacht. Heute bleibt uns lediglich die traurige Pflicht, den Tod Dr. h. c. Arthur Hübls, wie er sich nach dem Umsturz in Österreich bescheiden nannte, den Lesern und Freunden unserer Zeitschrift geziemend mitzuteilen. In seinen Werken wie auch in den Herzen aller, die ihn persönlich zu kennen das Glück hatten, wird von Hübl weiterleben — des sind wir gewiß. Mente.

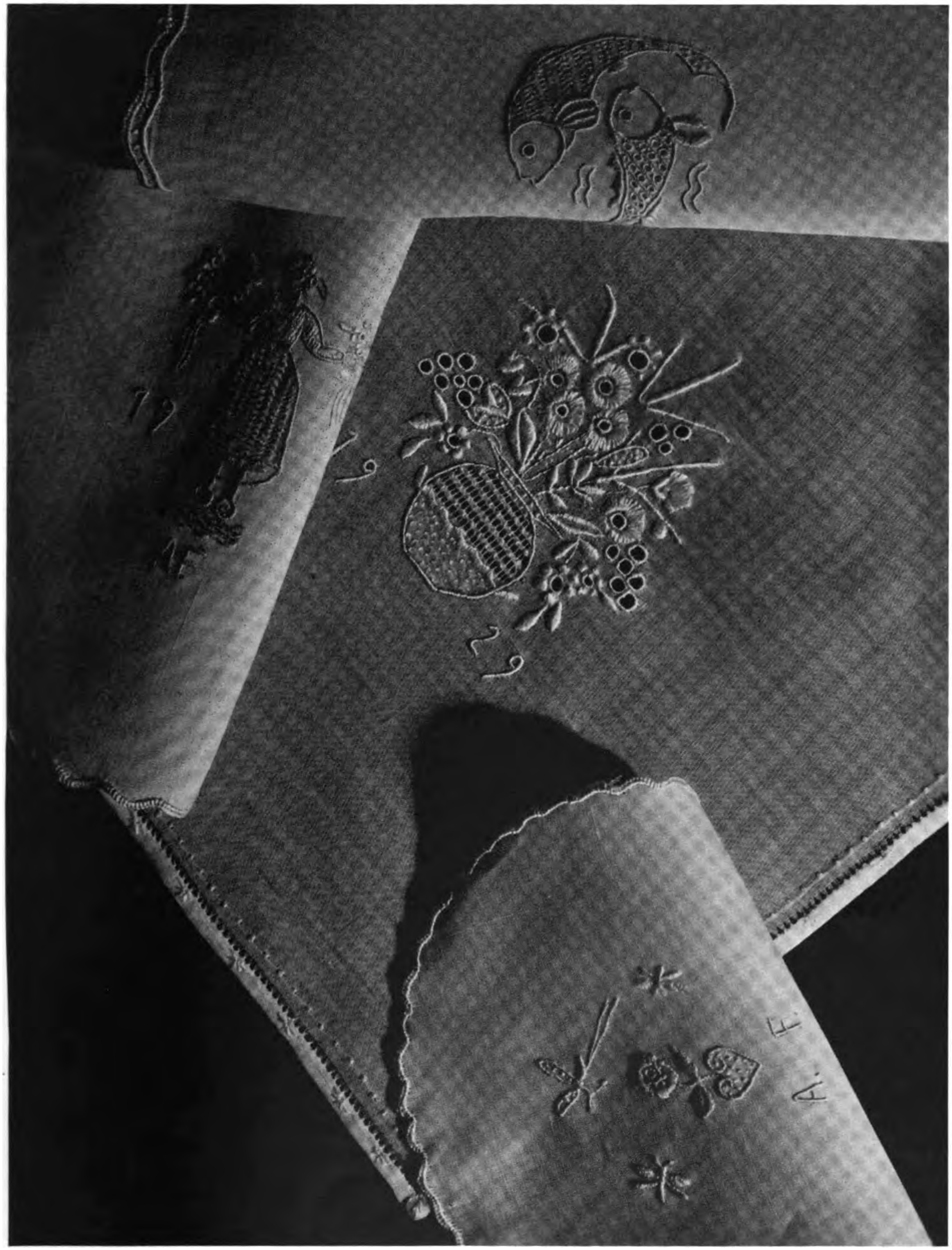
Ausstellung.

Auf die im Hause der „Juryfreien" in Berlin stattfindende Ausstellung „Das Meisterphoto" machen wir auch an dieser Stelle aufmerksam. Sie findet vom 16. April bis zum 1. Mai statt und wird für die Bedeutung der Photographie der Gegenwart Zeugnis ablegen. Eine Besprechung erscheint im nächsten Heft.

Zu den Abbildungen.

Die Aufnahmen von Elli Marcus behandeln das Thema „Frauenbildnis", dem der weibliche Photograph in psychologischer Hinsicht naturgemäß ein besonderes Verständnis entgegenbringen müßte. Hier trifft dies auch zu; denn wir haben selten eine so große Zahl anschaulicher und mannigfacher Frauenbildnisse von einem Photographen gesehen. Groß in der Form, stark im Ausdruck, knapp im Ausschnitt, anmutig und doch charaktervoll, obwohl das weibliche Gesicht in dieser Beziehung zurückhaltend, weniger deutlich ist als das männliche. Die Aufnahmen sind unter Zuhilfenahme elektrischen Lichts gemacht, mit dem, wie wir wissen, die Lebendigkeit des Bildeindrucks leichter variiert und durch kleine Akzente, Kontrastierung und Flächigkeit gesteigert werden kann. Die großen Köpfe, das betonte Profil der Geigerin, das Doppelbildnis wie die Aufnahme der Tänzerin sind besonders beredte Beweise für die ausgezeichnete Verwendbarkeit des Kunstlichts.

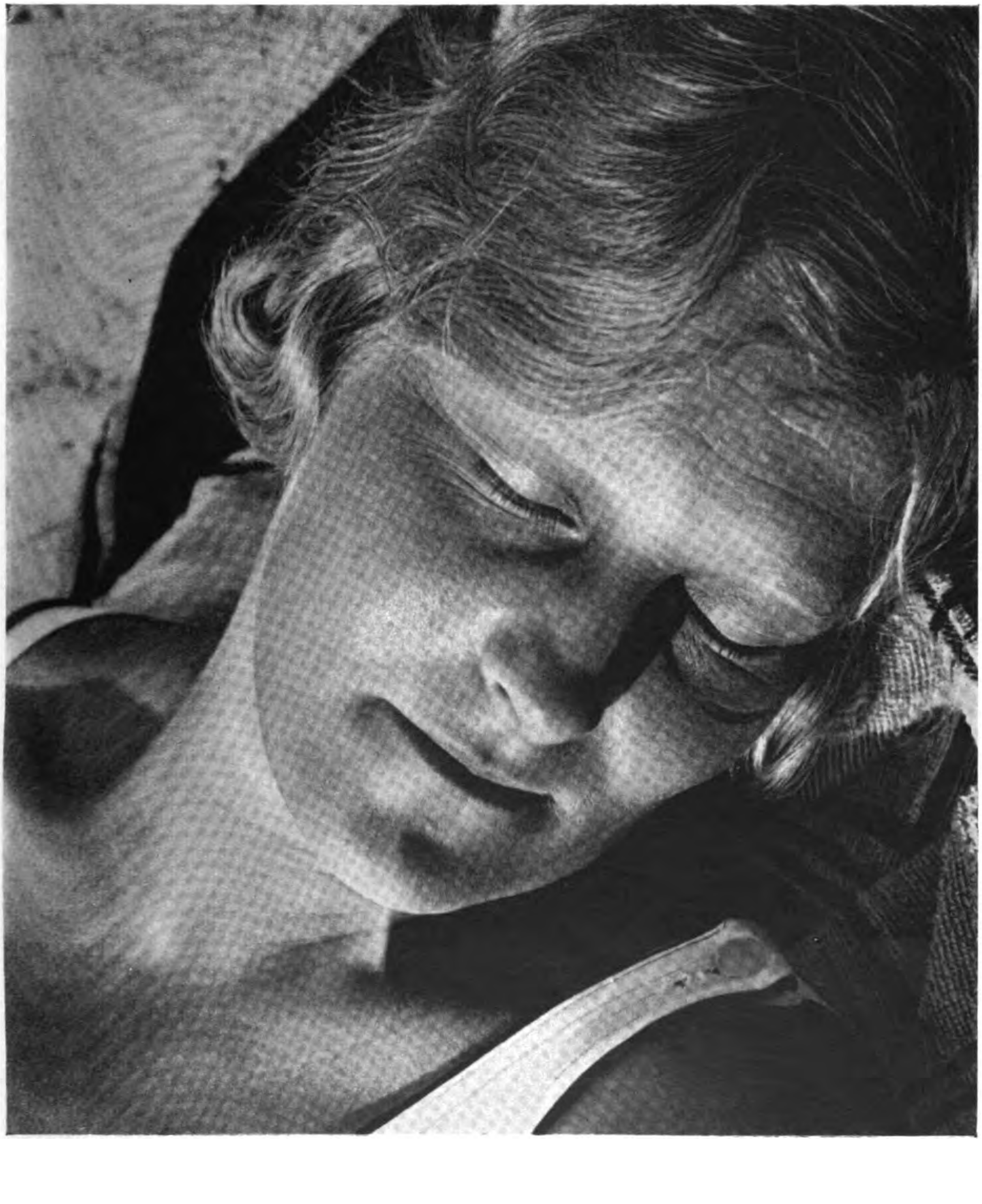
Die anschließenden acht Abbildungen illustrieren den interessanten Artikel „Photographik im Dienste der Propaganda".



LAZI, G. D. L., STUTTGART 12 BILDER DER AUSSTELLUNG „DAS MEISTERPHOTO“



E. COUBILLIER, KÖLN

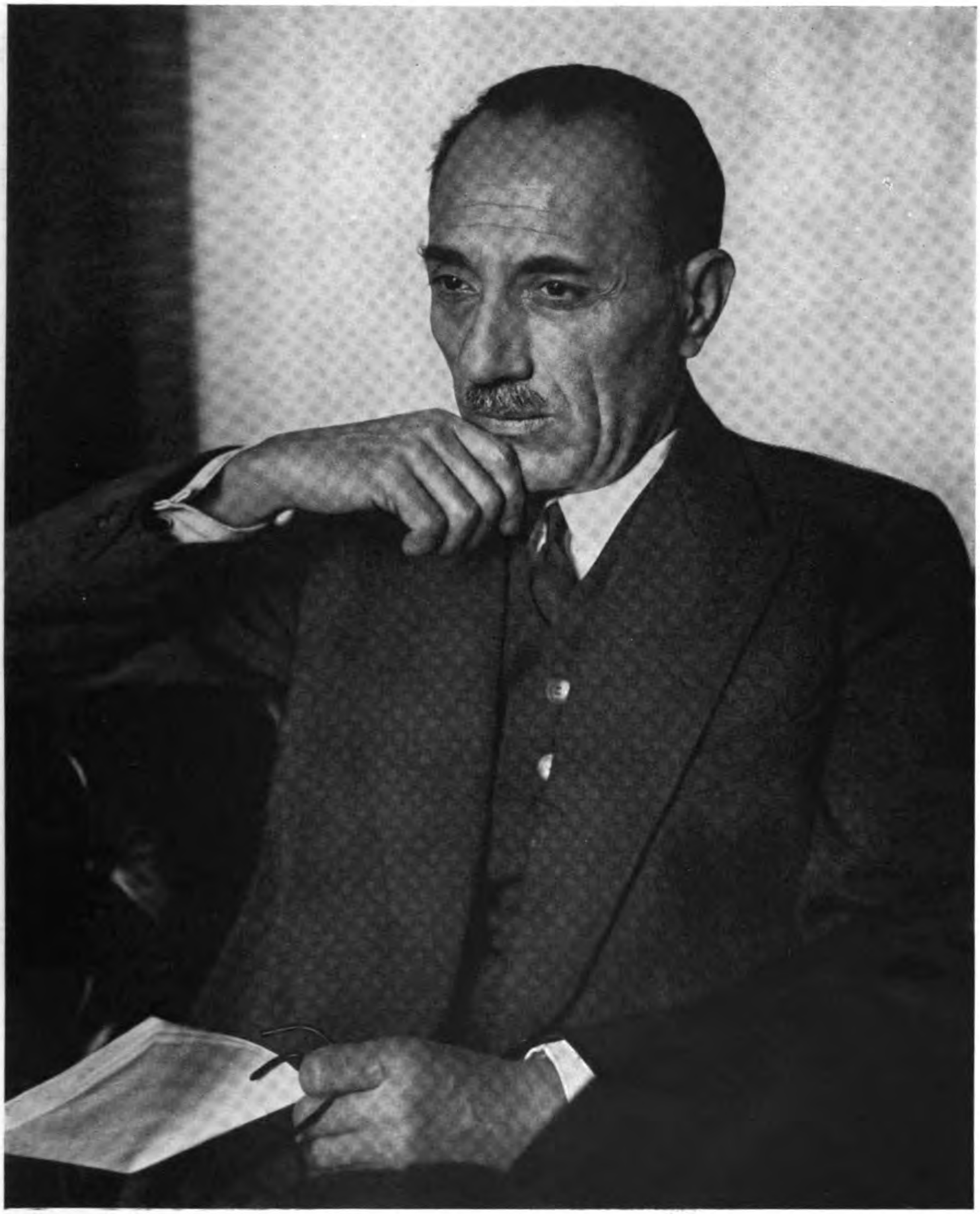


ÄNNE BIERMANN, GERA

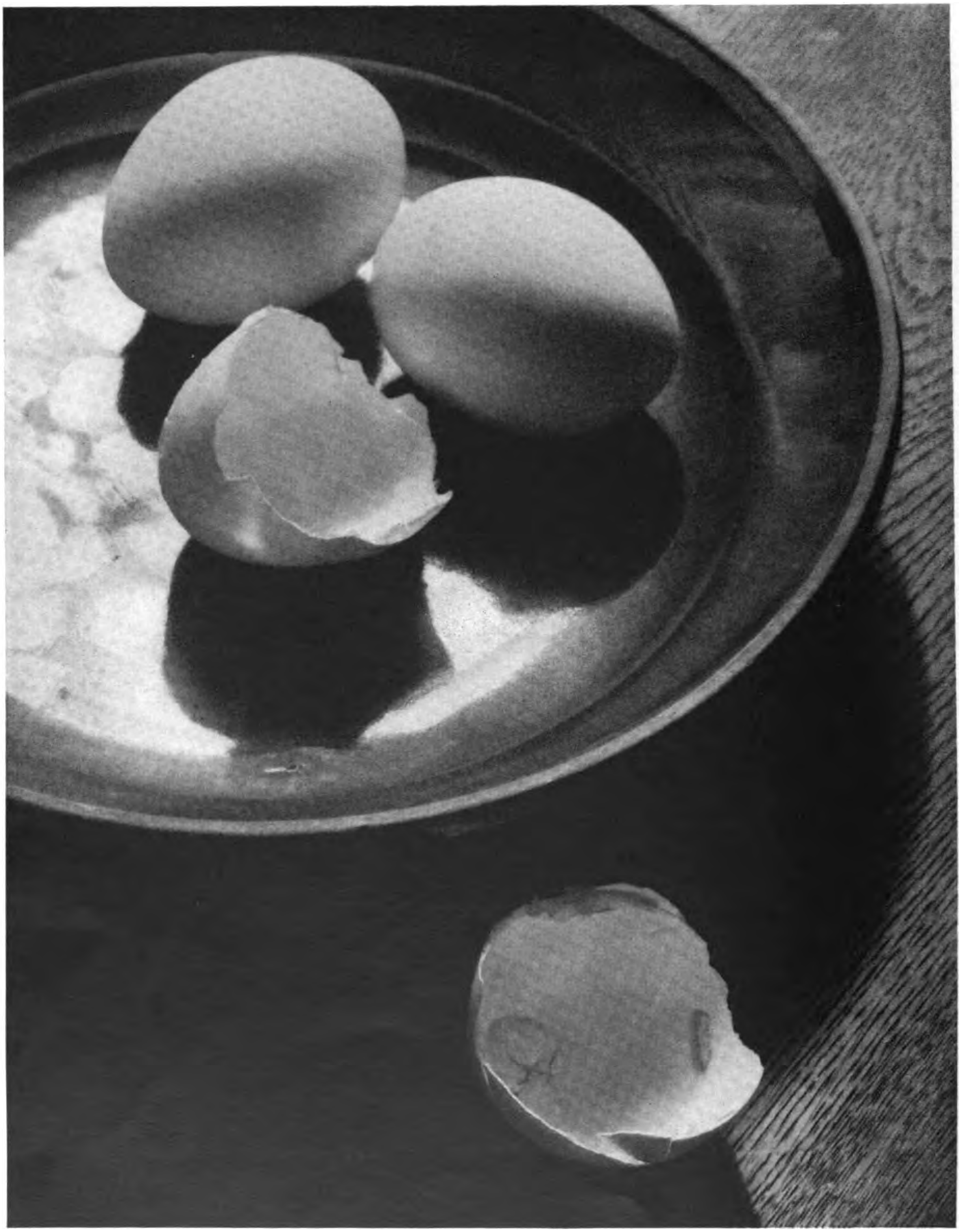
AUF AGFA-FILM



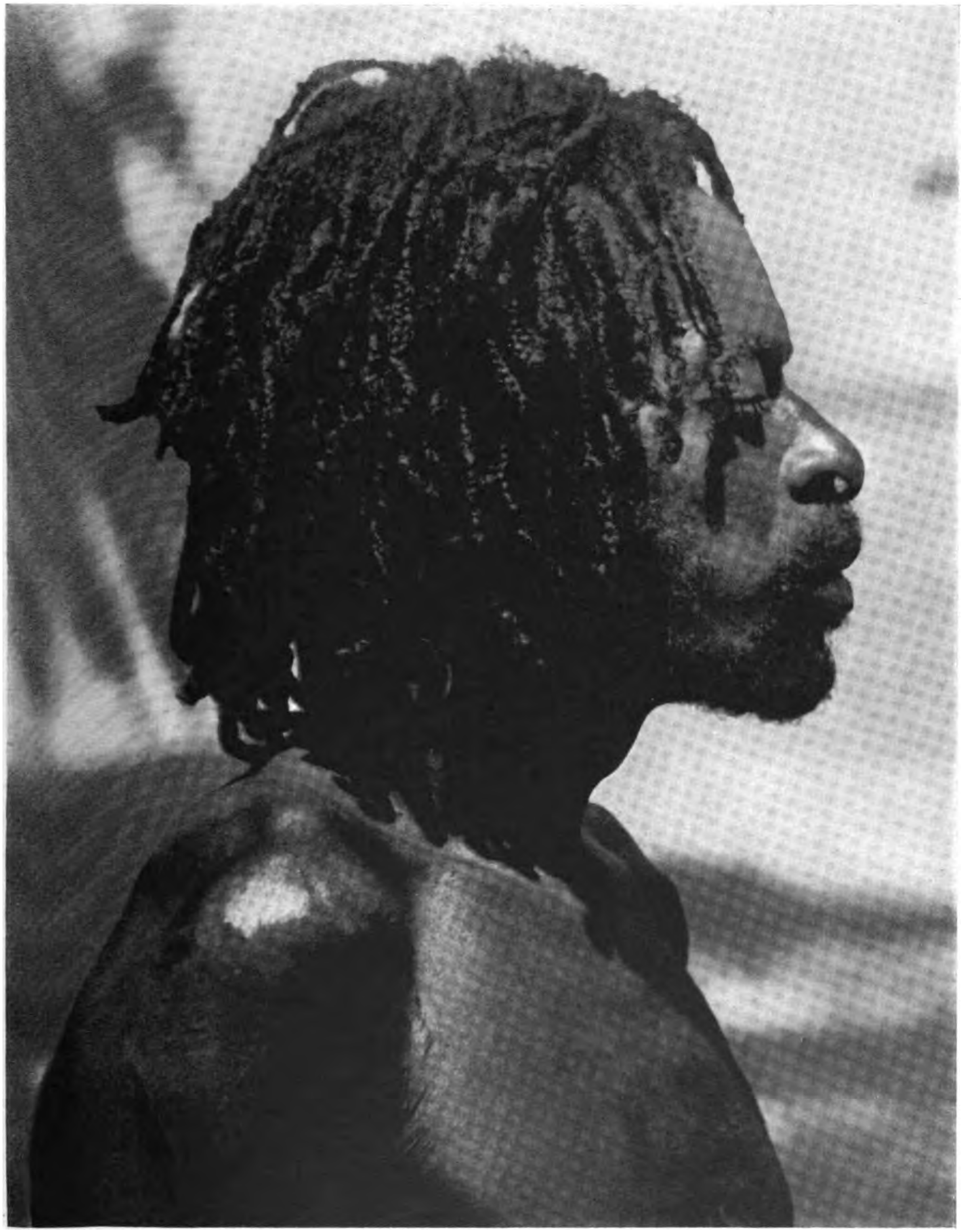
BINDER, BERLIN



VOGEL-SANDAU, BERLIN



HANS LUDEWIG, DRESDEN



A. PERSON, FRANKFURT A. M.



FRITZ ALTER, G. D. L., ZWICKAU

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Am Schlusse der „Tagesfragen" des Aprilheftes war gesagt worden, daß die Forderungen der Kinematographie mit denjenigen der photographischen Kameras, die sich des Kine-Normalfilms als Negativmaterial bedienen, ziemlich konform gehen. Ganz strenge darf dieser Satz natürlich nicht ausgelegt werden, denn es ist nicht gleichgültig, ob das Auge in der Sekunde eine ganze Reihe schnell gegeneinander ausgetauschter Bilder auf dem Projektionsschirm erblickt (wobei gar keine Möglichkeit besteht, das Einzelbild zu analysieren), oder ob es ein einziges „Standbild" auf Papier vor sich hat. Wenn auch der Betrachtungsabstand mit dem Vergrößerungsmaßstab wächst, so geht man doch unwillkürlich einmal näher an das vergrößerte Papierbild heran, und da erkennt man dann allerhand Schwächen, darunter auch das vergrößerte Negativkorn. Beim „lebenden" Bild ist das nicht ohne weiteres möglich, weil der Bildwechsel viel zu schnell erfolgt; die Körnigkeit macht sich im allgemeinen erst dann störend bemerkbar, wenn sie so stark ist, daß das sogenannte „Würmerkriechen" auftritt. Dieses ist bekanntlich eine Folge davon, daß die Körner der schnell nacheinander projizierten Kinobildchen selbstverständlich nicht aufeinanderfallen. Das Auge empfindet dann eine Art Eigenbewegung der Körner, unabhängig von der Bildprojektion, und diese Eigenbewegung nennt man treffend „Würmerkriechen".

Aber selbst wenn wir annehmen wollten, daß eine weitere Kornverfeinerung erreicht würde, so wäre damit auch noch nicht allzuviel gewonnen. Es bleibt nämlich die Tatsache bestehen, daß mit der Verkleinerung des Brennweite des Objektivs, die ja in gewissem Sinne mit der Verkleinerung des Bildformats parallel geht und — wie wir bereits sahen — bei der neuen, mit 16 mm Schmalfilm arbeitenden Kamera nur noch $2^1/_2$ cm beträgt, die Zone der Unendlicheinstellung sehr nahe an den Photographierenden heranrückt. Das bedeutet aber praktisch, daß alle im Bilde dargestellten Objekte g l e i c h s c h a r f abgebildet werden. Sie „kleben" im positiven Abzug oder auch in der Vergrößerung aufeinander — wie der Praktiker sich auszudrücken pflegt. Und damit begeben wir uns des einzigen Hilfsmittels, das uns in der mit Zentralprojektion arbeitenden Photographie zur Verfügung steht, um die Raumtiefe wenigstens anzudeuten. Durch Verwendung von Objektiven mit einem ganz besonders großen Öffnungsverhältnis und — in Verbindung damit — durch eine überaus genaue Scharfeinstellung auf die näher gelegenen charakteristischen Bildobjekte läßt sich zwar in manchen Fällen noch etwas retten. Deshalb ist auch der Einbau bzw. die Kupplung eines besonders exakt arbeitenden Entfernungsmessers mit dem Kameraobjektiv von allen Besitzern der Leica so besonders dankbar begrüßt worden. Andere Fabrikanten werden noch folgen, soweit sie es nicht schon getan haben.

Schließlich wollen wir uns bei Aufzählung der Nachteile, die eine allzu starke Verkleinerung des Aufnahmeformats mit sich bringt, noch daran erinnern, daß kleine Fehler in der Emulsionsschicht oder zufällig auf die Schicht geratene Fremdkörper naturgemäß viel mehr Schaden anrichten als bei einem größeren Format. Ein vielleicht 0,5 qmm großer durchsichtiger Fleck, der bei einem 6×9 cm großen Aufnahmeformat noch leicht mit Farbe und einem spitzen Pinsel unschädlich gemacht werden kann, verdeckt bei 16 mm-Schmalfilmaufnahmen unter Umständen bereits sehr wichtige Bildteile, weil eben durch das kurzbrennweitige Objektiv alle Dinge viel stärker in der Größe reduziert werden. Man ersieht aus dieser Aufzählung, daß man doch nicht ungestraft das Aufnahmematerial ad infinitum verkleinern kann.

Den Porträtphotographen könnte, von einem etwas engstirnigen Gesichtspunkt gesehen, die beschriebene Entwicklung der Dinge zwar ganz gelegen sein. Denn die Kluft zwischen Amateur und Fachmann wird dadurch in geradezu vorbildlicher Weise vergrößert. Hie Berufsphotograph — hie Amateur! — heißt es dann. Wenn a l l e Amateure mit einer wirklichen Kleinstkamera arbeiteten, so wäre — im Porträtfach mal ganz gewiß — diese Konkurrenz ganz ausgeschaltet. Denn aus den winzigen Negativen ohne korrekte Schärfenverteilung läßt sich auch durch Vergrößerung kein vollwertiges Porträt in „anständigem", für Geschenkzwecke geeignetem Format machen. Es kann wohl mal eine sehr nette Ausdrucksstudie glücken, aber von einem bewußt künstlerischen Arbeiten kann nicht die Rede sein.

Andererseits glauben wir aber auch, daß selbst die Amateure bald den Geschmack am Photographieren verlieren würden, wenn der Sucht, das Aufnahmeformat ständig weiter zu verkleinern, nicht bald ein Ende bereitet wird. Kürzlich sprach ich mit einem Fachmann über diese Fragen, und er meinte, mich damit entwaffnet zu haben, daß er sagte: „Ja, von

*

meinen Leicaaufnahmen vergrößere ich auch oft Ausschnitte, die nicht größer sind als ein Einzelbild auf 16 mm Schmalfilm.“ Ich mußte ihm darauf entgegnen, daß beim Photographieren auf Schmalfilm doch wieder genau die gleiche Erscheinung auftreten werde. Auch da dürfte es sich nicht vermeiden lassen, daß das „Bildwichtige“, das „Vergrößernswerte“ nur die Hälfte der Filmbreite, ja vielleicht noch weniger Platz einnehme. Und was dann? Die Antwort mußte er mir schuldig bleiben.

Zum Schluß mag noch einmal ausdrücklich betont werden, daß die Leica und andere Modelle mit dem gleichen Aufnahmeformat (24 × 36 mm) besonders in dem Falle nicht als Kleinstkamera angesprochen werden sollen, wo sie mit einem sehr lichtstarken Objektiv, genügend langer Brennweite und der neuen Entfernungsmesser-Objektiv-Kupplung benutzt werden. Aber schon das Einzelbild in 18 × 24 mm Größe und mehr noch dasjenige auf 16 mm Schmalfilm gehören natürlich zu dieser Kategorie.

Im Interesse der Berufsphotographen, die als Selbstkäufer für solche Miniaturapparätchen wohl nicht in Frage kommen, darf man hoffen, daß nicht allzu viele Amateure diese Mode mitmachen. Denn dem Fachmann fällt später oft die undankbare Aufgabe zu, aus diesen kleinen „Schnipseln“ durch Vergrößerung ein „tadelloses scharfes Bild“ zu machen. Gelingt ihm das nicht, so ist der Verdruß da. Die Schuld wird niemals der Amateur bei sich und seinen Apparätchen suchen, sondern er macht — was ja auch viel bequemer ist — diejenige Person für den Mißerfolg verantwortlich, die am wenigsten schuldig ist: nämlich den Photographen oder den Photohändler.

Das Photographieren mit einwandfrei durchkonstruierten Kleinkameras ist eine Angelegenheit, der man in allen Fällen zumindest Sympathie entgegenbringen darf, mitunter sogar aufrichtige Begeisterung. Aber mit den Miniaturformaten, die der Schmal- und selbst der Normalkinofilm (24 mm Breite) liefert, können wir uns nicht befreunden. Persönlich stehe ich sogar auf dem Standpunkt, daß eine Weiterentwicklung im Sinne einer ständigen Verkleinerung des Aufnahmeformats das Ende der Amateurphotographie bedeuten würde. Daran kann aber niemand gelegen sein. Mente.

Über das Kopieren zu kontrastreicher Negative.

Im zweiten Januarheft der „Photogr. Rundschau“ empfiehlt Erwin W. Nack bei der Kopierung von zu kontrastreichen Negativen, an diesen selbst keinen Eingriff vorzunehmen, sondern „mit Licht zu retuschieren“. Das heißt also, beim Belichten der Kopie den zu stark gedeckten Negativpartien mehr Licht zuzuführen als den Halbtönen und Schatten. Der Verfasser benutzt hierfür einen sogenannten Leuchtstab, eine elektrische Taschenlampe in Stabform, und reguliert den Durchmesser des austretenden Lichtstrahlenbündels mit Hilfe von verschieden großen Papierblenden, die er in die Hülse der über die Glühbirne geschraubten oder gestreiften Vergrößerungslinse setzt. Um nach erfolgter Allgemeinbelichtung zu wissen, welche Stellen einer Nachbelichtung bedürfen, markiert er die letzteren auf der Glasseite des Negativs mit Wasser.

Die Resultate dieser Lichtretusche zeigt Nack an zwei Vergleichskopien, die mir allerdings unglücklich gewählt erscheinen. Im übrigen mag gerne zugegeben werden, daß die mit Leuchtstab nachbelichtete Kopie in den Lichtern sehr viel mehr Details aufweist als die nicht nachbehandelte. In den schweren Schatten ist kein Unterschied von Belang feststellbar.

Warum der Autor gerade auf den Gedanken verfallen ist, auf der Glasseite des Negativs die nachzubelichtenden Stellen mit Wasser zu markieren, ist schwer verständlich. Man möchte annehmen, daß einmal die Glasoberfläche das Wasser stark abstößt und somit die markierten Stellen sich verändern; außerdem dürfte das Wasser, falls man ihm nicht etwas Glyzerin zusetzt, sehr bald verdunsten.

Im allgemeinen wird eine Markierung aber schon aus einem anderen Grunde überflüssig sein. In den hohen Lichtern sind nämlich meistens alle Bromsilberkörner bis auf das Glas durchentwickelt, und diese Stellen heben sich dann durch eine hellere Färbung von den übrigen, weniger belichteten Bildteilen ab. Diese Hellfärbung, die unerfahrene Lichtbildner häufig als Folge einer mangelhaften Fixierung betrachten (womit sie nicht das geringste zu tun hat), hängt von zwei Umständen ab. Einmal befindet sich dort das Bildsilber in optischem Kontakt mit der Glasplatte, wodurch eine Art Spiegelwirkung entsteht, und zweitens ist das

metallische Silber in der Tiefe der Schicht infolge der dort sehr stark wirksamen Bromabspaltung tatsächlich etwas heller gefärbt, wobei die Korngröße mitspielt.

An sich ist die Lichtretusche uralt. Man hat sie zur Zeit der Auskopierpapiere stärker kultiviert, wenn auch in etwas anderer Form. Mit einem Leuchtstab hätte man mit Chlorsilber-Auskopieremulsion wegen deren Unempfindlichkeit gegen langwelliges Licht wohl wenig Glück gehabt, und so bediente man sich eines anderen Tricks. Man „faßte" z. B. ein Brennglas, eine bikonvexe Linse, in ein Stück starke Pappe oder auch Holz und jonglierte nun mit dem von der Linse entworfenen mehr oder weniger scharfen Sonnenbild auf den zu dichten Bildteilen herum. Das Auskopierpapier gewährte dabei einen großen Vorteil gegenüber den Entwicklungspapieren, nämlich den, daß man sich von dem Effekt der Nachbelichtung jederzeit durch Öffnen des Kopierrahmens überführen konnte, während man beim Kunstlichtpapier auf die „Schätzung" der Negativdichte angewiesen ist, die aber erfahrungsgemäß viel häufiger falsche Resultate gibt als ein einigermaßen richtiges.

Jeder erfahrene Lichtbildner weiß vom Vergrößern her, daß das Nachbelichten stark herausfallender, also erheblich zu dichter Bildteile hinsichtlich richtiger Abschätzung der benötigten Zeit viel Übung erfordert und selbst dann noch Irrtümer oft vorkommen. Und dabei arbeitet man hier meist mit dem weicheren und empfindlichen Bromsilberpapier, das solche Nachbelichtungskorrekturen viel leichter auszuführen gestattet als ein härter arbeitendes Papier, wenn es auch sonst, wie Nack ebenfalls betont, in den meisten Fällen keine befriedigende Bildwirkung gibt.

Sehr viel einfacher und sicherer wird die Aufgabe bereits, wenn wir uns der zwar auch altbekannten, aber doch sehr selten benutzten Methode des gleichzeitigen Belichtens und Vergrößerns bedienen, die sich namentlich bei den jetzigen Vertikalvergrößerungsapparaten leicht ausführen läßt. Allerdings muß bei Verwendung kräftig arbeitender Emulsionen diese entweder genügend lichtempfindlich sein (z. B. Agfa-Brovira), oder die Lichtquelle muß sich in ihrer photographischen Intensität dem Charakter des Kunstlichtpapiers anpassen. Die gleichzeitige Belichtung und Entwicklung kommt im Prinzip dem Arbeiten mit Auskopierpapier sehr nahe, hat aber vor diesem noch voraus, daß man den Effekt jeder Teilbelichtung mit dem Auge verfolgen kann, während man beim Auskopieren stets den Rahmen öffnen muß und auch dann nicht die ganze Bildfläche übersehen kann.

Auf jeden Fall bleibt die Lichtretusche mit dem Leuchtstab ein Behelf, der unter günstig liegenden Bedingungen wohl mal zum Erfolge führen mag, in schwierigeren Fällen aber versagen wird, da man erstens die richtige Nachbelichtungszeit schwer trifft und weiterhin das Einhalten der Konturen usw. selbst bei Verwendung eines stark abgeblendeten, also sehr feinen Lichtstrahls manchmal unüberwindliche Schwierigkeiten bieten dürfte. Gerade bei Abbildungen von Lichtquellen, die durch Diffusionslichthof „unscharf" vergrößert erscheinen und nicht auf glasklarem, sondern mäßig gedecktem Hintergrund stehen, ist es verdammt schwer, wenn nicht unmöglich, die beabsichtigte Wirkung, nämlich gute Durchzeichnung der Lichtquelle und ihrer nächsten Nachbarschaft, ohne Beeinträchtigung des übrigen Bildes (Hintergrundes) zu erzielen.

Haben wir aber ein Negativ mit scharf konturierten und dabei erheblich zu dichten Teilen, z. B. einen Durchblick durch ein Tor, ein Fenster usw. in die offene, sonnenbeschienene Landschaft, so haben wir genug andere und sicher wirksame Mittel, um die Harmonisierung im Positiv zu erreichen. Man kann z. B. die Rückseite des Negativs mit gefärbtem Kollodium oder auch gefärbter Schellacklösung (Hamlack usw.) übergießen und dann die zu stark gedeckten Stellen mit einem Schabemesser (Stichel) herauskratzen. Bei Film ist dieses Verfahren zwar nicht anwendbar, aber wohl kann man den ganzen Film in neutraler Permanganatlösung baden, wobei er je nach Konzentration der letzteren eine gelbbräunliche Färbung erhält. Nach oberflächlicher Antrocknung nimmt man an den Stellen, wo die Schwärzung zu groß war, mit einem in verdünnte Natriumbisulfitlösung (saure Sulfitlauge) getauchten Pinsel die Braunsteinfärbung wieder restlos fort, und zwar kann das je nach Bedarf entweder nur auf einer Seite oder auf beiden geschehen.

Das sogenannte Rehalogenisierungsverfahren (Verwandlung des schwarzen Bildsilbers in Chlor- oder Bromsilber, worauf man später nur so weit wieder entwickelt, bis lediglich die höchsten Lichter, von der Rückseite betrachtet, noch unverändert erscheinen) ist und bleibt eine unsichere Angelegenheit. Durch einige von Namias angegebene Kunstgriffe kann man

das Verfahren wohl etwas sicherer gestalten, aber für den Durchschnittsphotographen ist die Methode doch nicht geeignet.

Die Ammoniumpersulfatabschwächung ist bereits von Nack in seinem Artikel zitiert, auch die Andresensche Rezeptur mit Thiosulfat, die zwar nicht rein „persulfatartig" arbeitet, aber doch die Lichter erheblich stärker angreift als die Schatten. Trotzdem unzählige Untersuchungen über die Persulfatabschwächung vorliegen, hat man ihr ihre Unsicherheit doch noch nicht ganz nehmen können. Merkwürdigerweise benehmen sich die verschiedenen Persulfate des Handels ziemlich verschieden. Persönlich habe ich wiederholt erlebt, daß bei einem und demselben Negativ, das ich vorher zerschnitten hatte, ein Erzeugnis absolut korrekt abschwächte, während das andere zunächst überhaupt nicht und dann ganz unregelmäßig anfaßte. Stellen gleicher Schwärzung waren z. B. zur Hälfte stark abgeschwächt, während die andere Hälfte vollkommen unbeeinflußt blieb. Gewisse Verunreinigungen des Persulfats scheinen hier mitzuspielen, und in der Tat kann man Lösungen, die nicht angreifen wollen, durch Zusatz von einem oder zwei Tropfen fünfprozentiger Silbernitratlösung dazu bewegen, ihre Mission zu erfüllen.

Zum Schluß mag noch erwähnt werden, daß die in Heft 3 (1932) des „Atelier" beschriebene Schichtoberflächenabschwächung gerade bei Aufnahmen, welche Lichtquellen im Bildfeld zeigen, sehr gute Resultate ergeben kann. Hier wird auch in den meisten Fällen eo ipso die Bedingung erfüllt sein, daß das Negativ auf höchstempfindlicher Platte hergestellt war.

Auf jeden Fall lohnt sich aber ein Versuch mit der beschriebenen Methode an einer Stelle des Negativs, die verhältnismäßig nebensächlicher Natur ist. Sieht man dann, daß die „Abschwächung" vorwiegend in den Lichtern erfolgt, während die Schatten unverändert bleiben, so darf man unbekümmert an die bildwichtigen Stellen herangehen, da eine Gefährdung des Negativs ganz ausgeschlossen ist. Mente.

Stilfragen des Porträts.

Von Dr. Emil Kaufmann. [Nachdruck verboten.]

Das Modell.

In der Lichtbildnerei bedeuten Stilfragen in erster Linie die Probleme des künstlerischen Maßes, des Zuviel oder Zuwenig an Kontrasten, der Dosierung von Hell und Dunkel, sowie der Dimensionierung der Bildteile in ihrer absoluten Größe und ihren relativen Verhältnissen. Fast noch wichtiger sind aber die Probleme der Gestaltung. Dazu zählen die Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen der Umwandlung des Naturvorbildes zu ornamentaler Kunstform oder zu reinen Stimmungswerten, die Frage nach der Wiedergabe des Modells, wie es sich ohne alle Korrekturen — unverarbeitet — dem Auge darbietet, die Fragen über die künstlerische Zweckmäßigkeit des Auslassens und die noch ungleich heikleren Fragen des Dazutuns zum gegebenen Vorwurf. Man sieht: die Stilfragen in der Photographie, ob es nun ums Bildnis geht oder um die Landschaft, das Sittenbild oder Stilleben, sind zahlreich. Den Problemen ausweichen oder ihre Bedeutung leugnen, heißt von vornherein im Handwerklichen steckenbleiben. Wem das genügt oder wer glaubt, auf dieser Stufe leichter zu seinem Brot zu kommen, der mag danach handeln. Wir aber meinen, daß die künstlerische Durchdringung des Handwerks und die Durchgeistigung des Technischen, ganz abgesehen davon, daß sie die Arbeit erhöhen, auch materielle Früchte tragen.

Wenn man sich darüber Klarheit verschaffen will, was man mit dem Objekt machen kann, um über die Reproduktion der Wirklichkeit zum Bild zu gelangen, und wenn man sich weiter Rechenschaft geben will, was man machen darf, wenn man die Natur nach seinem Sinn deuten will, dann wird man nicht die Stilfragen der gesamten Lichtbildnerei auf einmal zur Diskussion stellen, sondern sich auf einzelne Gebiete beschränken. Jede Auseinandersetzung mit der künstlerischen Entwicklung sollte überhaupt erst stattfinden, sobald man die grundsätzlichen Vorfragen bereinigt hat. An dieser Stelle werden wir die Gesetze des Bildnisses einer Untersuchung unterziehen, unser Thema auf die einfachste Art unterteilen und den Stil des Bildnisses in seinen drei Elementen suchen: im Bildvorwurf, im Beiwerk und im Hintergrund.

Die Frage der Maße scheint zunächst eine rein praktische zu sein. (Gemeint sind die inneren Bildmaße, obgleich natürlich auch das Bildformat von künstlerischer Bedeutung sein kann.) Gewiß wird man von einem Würdenträger, der viele Ehrenzeichen besitzt und sie gerne der Mitwelt zeigt, nicht „bloß" den Kopf bringen, bei eleganten Frauen soll auch der für sie charakteristische Geschmack in der Kleidung wirken, und ein kleines Kind wiederum



MAX GLAUER, G. D. L., OPPELN

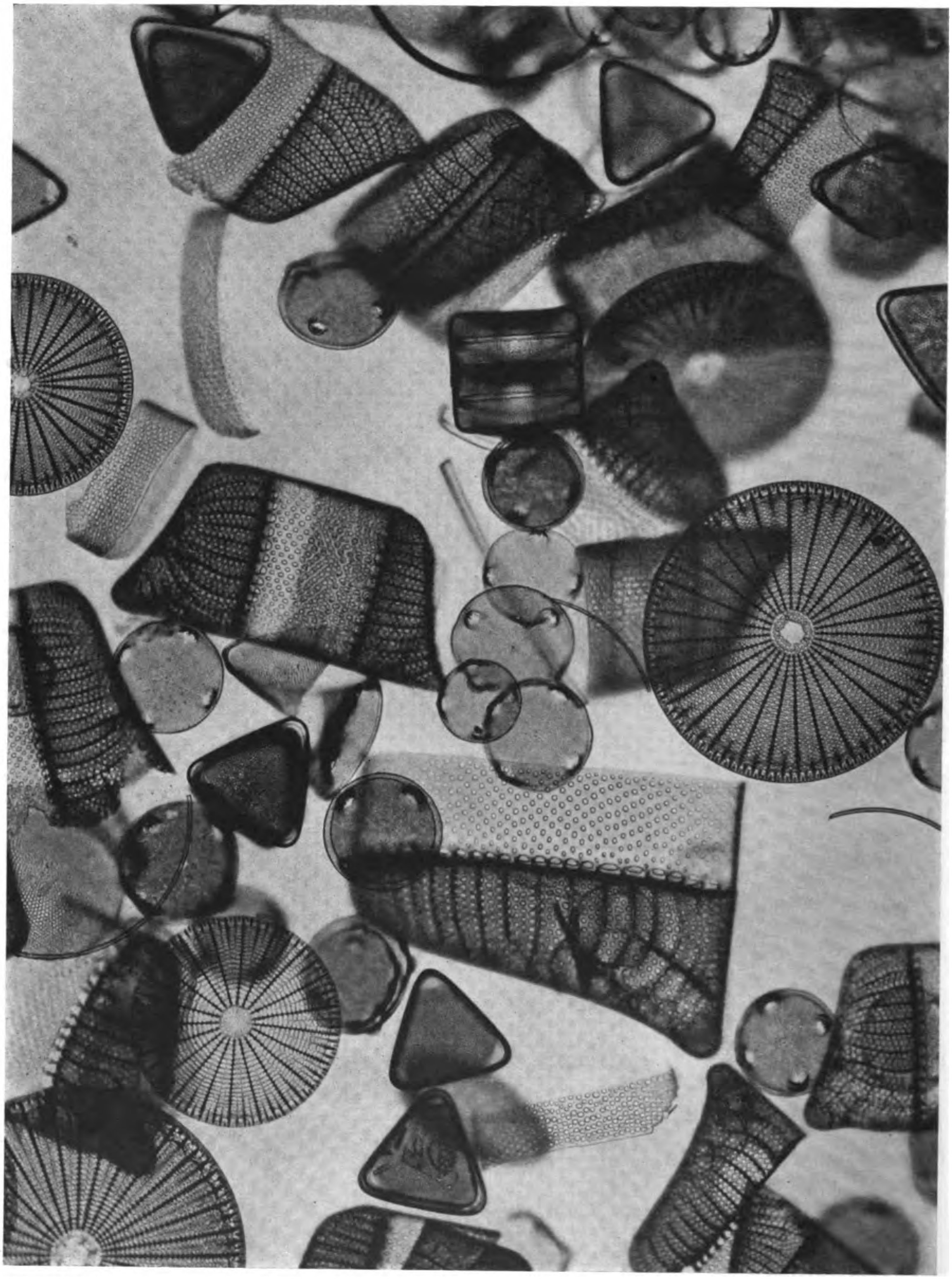


BERNH. KÖNIG, LOBENSTEIN



HERM. EBEL, G. D. L., BERLIN

LEICA-AUFNAHME



AUG. KREYENKAMP, KÖLN

MIKROAUFN.: TIEFSEESCHLAMM

wird man zwanglos in ganzer Figur hinsetzen. Aber der Photograph, der im Einvernehmen mit seinem Modell sich auf bestimmte Bildmaße festgelegt hat, wird sich doch nicht bloß von solchen praktischen Erwägungen leiten lassen. Um mit ganz elementaren Dingen zu beginnen, es würde aufdringlich und daher auf jeden Fall unkünstlerisch wirken, wenn man die ganze Bildfläche mit einem Frauengesicht allein ausfüllen würde, vom Haar aber nichts sehen ließe und innerhalb dieser Darstellung dem lachenden, die blanken Zähne zeigenden Mund auffällig viel Raum zuweist. Ich will gar nicht erst von den Übertreibungen reden, die künstlerisch überhaupt nicht ernstgenommen werden dürfen, wie die Wiedergabe eines kleinen Gesichtsausschnittes, eines einzigen Auges und einer kleinen Nasenpartie. Solche Aufnahmen mögen als Studien physiognomischer Art Wert haben oder Reklamezwecken dienen, als künstlerische Leistungen scheiden sie unserer Meinung nach von vornherein aus. Dasselbe gilt auch für das gegenteilige Extrem. Ein Porträt ist etwas anderes als eine Gewandstudie, und es gibt auch Figurenporträts, bei denen der Kopf, nebensächlich behandelt, im Dunkeln bleibt oder etwa von einem Hut mehr oder minder versteckt wird. Will man ein Bildnis schaffen, muß der Kopf zu entsprechender Geltung gebracht sein, derart, daß man nicht bloß die Züge des Abgebildeten erkennt, sondern auch sein Wesen erfaßt.

Besonderen künstlerischen Takt erfordert im Porträt die Bringung von Kontrasten. In der „guten" alten Zeit hat man dergleichen überhaupt nicht gekannt. In gleichmäßig diffusem Licht, ohne nennenswerte Modellierung, gab man ein besser oder schlechter gelungenes Abbild der Wirklichkeit, aber man dachte nicht im entferntesten daran, dieses zum Bild zu erhöhen. Man erkannte später diesen fundamentalen Mangel und verfiel ins Gegenteil. Stärkste Gegensätze von Licht und Schatten gaben nun den Köpfen übertriebene Plastik, steigerten die harmlosesten Mitbürger ins Dämonische. Das ist gewiß im höchsten Grade stilwidrig, wenn man aus einem Menschen etwas macht, was er nicht ist, ganz gleich, ob dies dadurch geschieht, daß man einen behäbigen Mann in gesetzten Jahren durch einen Lodenrock und Lederhosen in einen schneidigen Tiroler „Buam" verwandelt, oder dadurch, daß man einen Durchschnittsmenschen durch einen krassen Helldunkeleffekt in eine Art modernen Mephisto ummodelt. Denn der bloße Effekt darf nicht zur Hauptsache werden, auch nicht durch das gegenteilige Mittel, durch ein Zuwenig an Kontrasten. Ein Kopf, der in einem grauen Nebelmeer verschwimmt, ist vielleicht ein anregendes Dämmerbild, aber es ist kein Bildnis mehr. Künstlerisches Porträt und Naturwiedergabe brauchen sich nicht auszuschließen, sollen kein unüberbrückbares Entweder — Oder bedeuten. Die Durchdringung des Natürlichen mit künstlerischer Auffassung, das ist das erstrebenswerte Ziel des ernsten Bildnisphotographen. Ein Porträt, das dem Modell nicht gerecht wird, ist auch vom künstlerischen Standpunkt als verfehlt zu bezeichnen. Das Unterstreichen markanter Linien kann überaus wertvoll sein, um den Charakter des Dargestellten herauszubringen, ebenso eine entsprechende Beleuchtung, die den Stimmungsgehalt, der jedem Modell innewohnt, und den der empfindende Photograph zu erfühlen hat, herausarbeitet. Aber alle zusätzliche Stimmung, die nicht in dem Wesen des Modells begründet ist, sondern gewissermaßen einen nicht zum Bildnis gehörigen Aufguß bedeutet, ist ebenso zu verwerfen, ebenso stilwidrig wie ein künstlich — nicht künstlerisch — aus dem Gewand, dem Profil, dem Haar herausgeholtes Linienspiel, das mit dem Dargestellten nichts zu tun hat, sondern Ornament als Selbstzweck ist.

(Fortsetzung folgt.)

Abstimmen des Entwicklers oder Entwicklung nach Zeit?

Von Curt Emmermann.

Mit allen Mitteln zur Abstimmung des Entwicklers will man ein bestimmtes Ziel erreichen. Man will sogenannte „normale" Negative erhalten, Negative mit klaren Schatten und nicht übermäßig gedeckten Lichtern. Dieses Ziel strebt man zunächst bei Aufnahmeobjekten mit verschiedenen Kontrastumfängen an. Bei sehr kontrastreichen Motiven versucht man die lange Tonskala im Negativ durch eine zweckentsprechende Entwicklung einzuengen, während man andererseits bei Objekten mit ungewöhnlich geringen Kontrasten diese im Negativ durch die Entwicklung zu steigern versucht. Der geschickte Techniker kann durch die Entwicklung auch tatsächlich von kontrastreichen, normalen und kontrastarmen Aufnahmeobjekten Negative erhalten, die ungefähr den gleichen Schwärzungsumfang haben und daher auf demselben Kopierpapier gute Positive geben.

Weiter will man durch abgestimmte Entwicklung Über- und Unterbelichtungen derart ausgleichen, daß man auf „normale“ Negative im eben angeführten Sinne kommt. Man glaubt dadurch die Nachteile von Fehlexpositionen zu vermeiden, als die man bei Überbelichtung Flauheit und bei Unterexposition Härte anzugeben pflegt.

Die Abstimmung des Entwicklers für den besonderen Einzelfall hat wohl ihre Berechtigung gehabt, solange man die Bedeutung des Belichtungsspielraumes photographischer Negativemulsionen noch nicht allenthalben klar erkannt hatte. Der Belichtungsspielraum war auch in früheren Jahren in der Tat bei vielen Platten und Filmen so klein, daß man ohne Korrekturen bei der Hervorrufung in vielen Fällen nicht auskommen konnte. Dabei waren diese Korrekturen oft nur von geringer Wirkung, wenn man nicht vor Beginn der Entwicklung über Art und Stärke der Fehlbelichtung einigermaßen im klaren war. Dieser Umstand führte zu der Dreischalenentwicklung, mit der man vielleicht auch am weitesten kommt, wenn man korrigierende Einflüsse im Negativprozeß vornehmen will.

Bei Platten, Pack- und Flachfilmen kommt man damit verhältnismäßig gut zuwege. Etwas anderes ist es aber bei Roll- und Leica-Filmen. Hier wäre man darauf angewiesen, den Film zur Erkennung des Belichtungsgrades anzuentwickeln und ihn dann zu zerschneiden, um die einzelnen Aufnahmen gesonderten Behandlungen zu unterziehen. Das wäre besonders bei Leica-Filmen, auf denen sich 36 bis 40 Aufnahmen befinden, eine sehr zeitraubende Arbeit.

Dann bleibt es immer noch dahingestellt, ob die abgestimmte Entwicklung unbedingt zu einwandfreien Ergebnissen führt. Es fällt schon bei Aufnahmen mit normalen Kontrasten und bei richtiger Belichtung vielen, selbst weiter fortgeschrittenen Lichtbildnern schwer, den Kontrastgrad eines Negatives einigermaßen sicher vor der Dunkelkammerlampe zu beurteilen, obwohl man das allgemein zu können glaubt. Diese Schwierigkeiten nehmen gleich ganz bedeutend zu, wenn es sich um ungewöhnliche Fälle handelt, z. B. um eine mehrfache Überbelichtung. Hier stellt man oft erst an dem fixierten Negativ fest, daß man sich bei der Entwicklung geirrt und durch Abstimmung nicht das angestrebte Ergebnis erreicht hat.

Unter diesen Umständen ist es zweckmäßiger, allgemein auf eine Kontrolle der Entwicklung zu verzichten und nach Zeit zu entwickeln, welche Arbeitsweise in amerikanischen Ateliers sehr beliebt ist. Das können wir heute um so unbedenklicher tun, als moderne Negativmaterialien einen sehr bedeutenden Belichtungsspielraum nach der Seite der Überbelichtung hin aufweisen, den man nur bei äußerst groben Fehlbelichtungen überschreiten wird. Diese Gefahr besteht auf keinen Fall, wenn man sich eines halbwegs verläßlichen Hilfsmittels zur Bestimmung der Belichtungsdauer bedient und in zweifelhaften Fällen lieber viermal über- als nur um die Hälfte unterbelichtet.

Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht angängig, die Vorzüge der Entwicklung nach Zeit eingehend sensitometrisch darzulegen. Einige kurze Angaben müssen genügen.[1]

An der Gradations- oder charakteristischen Kurve, die die Abhängigkeit der Schwärzung einer Emulsion von der Belichtung graphisch darstellt, und die S-förmig verläuft, unterscheiden wir einen unteren, gekrümmten Teil, das Gebiet der Unterbelichtung, einen mittleren, mehr oder weniger geradlinigen Teil, das Gebiet der richtigen Belichtung, und einen oberen gekrümmten Teil, den Bereich der Überbelichtung, an den sich das Gebiet der Solarisation, der Bildumkehrung, anschließt. Den unteren Teil der Kurve benutzt man bei knappen Belichtungen. Er spielt z. B. bei Porträtemulsionen eine wichtige Rolle. Bei reichlicher oder Überbelichtungen gerät man mit den Schwärzungen des Negatives auf den geradlinigen Kurventeil.

Dieser Teil ist es, von dem der Belichtungsspielraum der Negativemulsion abhängt. Je länger er ist, desto größer ist der Belichtungsspielraum. Einen Aufnahmegegenstand mit normalen Kontrasten vorausgesetzt, bei dem das höchste Licht etwa dreißigmal heller ist als der tiefste, bildwichtigste Schatten (man spricht dann von einem Kontrastumfang des Objektes von 1 : 30), bleibt man mit Expositionen, die bei modernen Negativemulsionen wenigstens im Verhältnis von 1 : 6 bis 1 : 8 stehen, auf dem geradlinigen Kurventeil. Ist z. B. eine Exposition von einer Sekunde ausreichend, um ein Negativ zu geben, das man als „normal“ bezeichnet, so erhält man bei einer Belichtung von 6 oder 8 Sekunden ein Negativ mit zwar in Schatten und Lichtern größerer Dichte, das aber die gleiche Kopie liefert wie das kurzbelichtete Negativ. Ja, man erhält durch eine reichlichere Belichtung dadurch oft bessere Negative als bei knapper Exposition, daß man auch die Schattenschwärzungen aus dem Gebiet der Unterbelichtung auf den geradlinigen Kurventeil verschiebt.

Bei vielen Negativemulsionen ist der Belichtungsspielraum wegen des langen, geraden Kurventeiles noch bedeutend größer. Dazu kommt noch, daß man ohne großen Schaden auch noch das Gebiet der Unter- und der Überbelichtung zur Bilderzeugung verwenden kann. Es ist dann keine Seltenheit, daß sich Belichtungsspielräume von 1:20 und noch weit darüber hinaus ergeben. Wohlgemerkt: ohne jede Abstimmung des Entwicklers.

An dem mittleren, geradlinigen Kurventeil interessiert nun noch, unter welchem Winkel er gegen die Waagerechte des zur graphischen Darstellung benutzten Kurvenkreuzes ansteigt. Je steiler der Anstieg, desto härter die Tonabstufung oder Gradation. Die Steilheit des Anstieges hängt zunächst einmal von dem besonderen Charakter der Emulsion (ob von Hause aus hart oder weich arbeitend) ab. Dann nimmt die Steilheit mit der Dauer der Entwicklung bis zu einem Maximum zu. Kürzt man bei einem kontrastreichen Objekt die Entwicklungsdauer ab, so legt man dadurch die Kurve flacher und verkleinert damit den Unterschied zwischen der kleinsten und der größten Schwärzung des Negatives, den man durch eine größere Steilheit der Kurve, die man durch längere Entwicklung erreicht, erhöht. Man kommt damit, wie schon gesagt, von den verschiedensten Aufnahmeobjekten zu Negativen mit annähernd gleichem Schwärzungsumfang, für die dann dasselbe Kopierpapier genügt. (Schluß folgt.)

Projektion im Bühnenbild.

[Nachdruck verboten.]

Zu dem Artikel mit obiger Überschrift in Heft 1, S. 4, teilt uns der Geschäftsinhaber und bevollmächtigte Patentinhaber der „G. K. P.-Projektion“ in Wien I, Wiesinger Straße 6, mit, daß seine Gesellschaft die bisher schwierigsten Probleme der Bühnenprojektion und andere damit in Zusammenhang stehende Fragen gelöst hat. Insbesondere ist die Aufgabe als gelöst zu betrachten, großflächige, unverzerrte, plastisch wirkende Bilder durch eine besondere Schrägprojektion mit spezieller Weitwinkeloptik zu erzielen. Dabei muß natürlich der Forderung Genüge geleistet werden, daß die Schauspieler keine Schatten auf den projizierten Hintergrund werfen dürfen, und daß die Bühne hell beleuchtet werden kann, ohne daß die Brillanz des projizierten Bildes merkbar darunter leidet.

Wie das alles gemacht wird, darüber finden sich Angaben in der „Photogr. Korresp.“, Bd. 65, Nr. 11. Der Artikel berichtet nicht allein über die Projektion im Bühnenbild, sondern auch über deren Verwendung für andere Zwecke, wie z. B. Reklame, für die Kinematographie usw. So kann man mit Hilfe der farbigen Projektion beispielsweise Ausstellungs- und Restaurations- wie auch Ball- und Repräsentationsräume nach Belieben in Form und Farbe verändern. Es ist auch möglich, mit Hilfe mehrerer Projektionsapparate die vier Wände und die Decke eines Raumes wechselnd zu „bebildern“. Auf eine flache Decke kann man das Bild eines Kuppelgewölbes projizieren, kurz und gut, es lassen sich Effekte und Illusionen jeglicher Art bewerkstelligen.

Ein besonderes Gebiet ist die Projektion im Dienste der Reklame, und zwar bei völliger Unabhängigkeit der Aufstellung der benötigten Projektionsapparate, die infolge Verwendung absichtlich verzerrter Negative in jedem Winkel zur Auffangfläche angeordnet werden können. — Es ist anzunehmen, daß diese Gebiete noch weitere Ergänzungen und vielleicht auch Verbesserungen im Laufe der Zeit erfahren; fortschrittliche Lichtbildner tun deshalb gut, wenn sie sich beizeiten mit diesen Dingen vertraut machen. Me.

Das „Meisterphoto“.

[Nachdruck verboten.]

Die zwölf Bilder des vorliegenden Heftes sind der im April in Berlin abgehaltenen Ausstellung „Das Meisterphoto“ entnommen. Der Zweck dieser Veranstaltung war bekanntlich der, für bevorstehende Beratungen über Änderungen des Urheberrechts Zeugnis von der Bedeutung der Photographie der Gegenwart abzulegen. Vorgeführt wurden etwa 300 der Ausstellungsleitung bekannte, irgendwie typische Photos aus den verschiedenen Anwendungsgebieten der Photographie, Bilder also, die schon andere Revuen passiert hatten, auf die daher an dieser Stelle im einzelnen näher einzugehen sich erübrigt. Wünschen möchten wir nur, daß das Ziel der mühevollen Veranstaltung sich erfüllen, daß der Schutz der Photographie mit dem der bildenden Künste in einem Gesetz vereinigt werden möge.

Wenn es nun aber auch in dieser Sammlung für den Kenner keine Überraschungen geben konnte, so war die Gesamtwirkung doch sehenswert und belehrend genug, wie es ja über-

haupt nicht auf einzelne Bilder, sondern auf die Sache ankam, in der Einsicht nämlich, daß zeitgemäße Photographie die charakteristischen Werte der Photographie zur Geltung bringen müsse. Der bekannte und oft zitierte Satz, daß nicht das Werkzeug und die Technik, sondern nur der Mensch, der hinter der Kamera steht, wie der die Welt sieht und erfaßt, für das Künstlerische maßgebend wäre, wurde in mehreren Urteilen der Tagespresse wiederholt und die Eigengesetzlichkeit der Photographie betont. Und diese Zeitungsurteile darf kein Fachmann übersehen; denn ihr Einfluß auf das Publikum ist sehr groß.

Die Natur siegt — das ist eine Lehre dieser Ausstellung. Wo das Leben ungestellt, intuitiv erfaßt ist, da ist Qualität, und alles artistisch Herbeigeführte hat daneben einen schweren Stand. Nicht wie früher sind gewisse Finessen der Technik, Beleuchtung, Stellung, Retusche Vor- bedingungen für den Meister, sondern die zu lange vernachlässigte Fähigkeit, etwas zu sehen und dies im entscheidenden Augenblick lebendig und frisch festzuhalten. Dazu kommen die maßgebenden Bezeicherungen in der photographischen Apparatur: lichtstärkste Optik, höchst- empfindliche Platten und Filme, Kleinkamera, Kunstlicht usw., was alles eigentlich erst der neuen Photographie die Wege ebnete. Dieser Entwicklung der Photographie, die für die jetzige starke Anteilnahme von Presse und Publikum maßgebend ist, kann heute kein Fachmann mehr passiv gegenüberstehen. Der Photographie ihr Recht und ihre Eigengesetzlichkeit! In dieser Erkenntnis schien uns neben dem eigentlichen Zweck der Veranstaltung die für die Zukunft wertvollste Lehre zu liegen, welche ja durch die Essener, Stuttgarter, Münchener Ausstellungen seit Jahren schon vorbereitet wurde. Von der traditionellen Atelierästhetik will die Öffentlichkeit nach den Urteilen der Presse nicht mehr viel wissen. Nur die Photographie in optischer Unmittelbarkeit, frisches, lebendiges Erfassen ohne „Abtönungskultur und Stimmungs- malerei“, Beherrschung aller Situationen, das ist die heutige Aufgabe und wahrlich keine leichte, in die ernstlich hineinzudenken allmählich zur Existenzfrage wird. Nur wer die Öffentlichkeit nicht braucht, ihre Anerkennung nicht beansprucht, kann seinen eigenen Vor- stellungen folgen, der Abhängige hat kaum eine Wahl!

Die Zusammenstellung der zu reproduzierenden Bilder wurde dadurch erschwert, daß nur wenig Unbekanntes ausgestellt war. Besonders gern hätten wir einiges von der erst später hinzugekommenen Schau der „Berliner Bildberichterstatter“ gebracht, was der Kürze der Zeit wegen leider nicht möglich war. So finden wir denn neben einer in der Auffassung und stofflichen Wirkung vorbildlichen Werbeaufnahme von Lazi die effektvolle exotische Charaktertype von Person und das überraschend klare, eindringliche Gesicht des sich sonnenden Mädchens der Biermann, finden zwei gut gesehene Stilleben von Ludewig und König, das kontrastreiche Bild der Bäuerin in der schönen, alten Holztür von Glauer und den frischen Mädchenkopf im Freilicht von Alter, weiter einen Vorfrühling von Ewel, das schlichte Porträt eines Persers von Sandau, Doppelbildnisse von Coubillier und Binder und das trotz der außerordentlichen Vergrößerung so klare, formenreiche Mikrophoto von Kreyenkamp, zu dem er selbst die nachstehende Erklärung gibt:

Zu meinem Bilde habe ich Diatomeenablagerungen aus der Tiefe des Stillen Ozeans verwandt.

Der Werdegang eines solchen Präparats ist kurz folgender: Diatomeen sind eine Ordnung aus der Klasse der Algen, die sich durch den starken Gehalt an Kieselerde im Zellmembran charakterisieren. Nachdem man den Diatomeenschlamm mit Salz- oder Salpetersäure aus- kocht, wird der so erhaltene Rückstand auf dem Platinblech geglüht, wodurch das von allen organischen Bestandteilen befreite Kieselerdegerippe übrigbleibt, das nach Einbettung in Kanadabalsam od. dgl. zwischen Objektträger und Deckglas unter dem Mikroskop jene zierlich schönen Formen zeigt, die ich im Bilde festgehalten habe. Die Aufnahme in solcher Ver- größerung kann nicht so, wie in den Artikeln im „Atelier“ Nr. 9 u. 10 (1931) beschrieben, erfolgen, sondern hier kommt die Arbeitsweise mit zusammengesetztem Mikroskop in Frage, in Verbindung mit der Mikrokamera, die direkt auf das Okular des Mikroskops aufgesetzt wird.

Die Aufnahme, eine Durchsichtsaufnahme, geschah mit Achromat 3 und Okular 1 bei künstlicher Beleuchtung durch einen entsprechenden Kondensor mit einem mittleren Gelbfilter, das zwischen Lichtquelle und Präparat eingeschaltet war, und ergab bei einem Balgenauszug von etwa 50 cm auf einer 13 × 18-Platte eine direkte lineare Vergrößerung von 120:1. Da die Originalplatte Feinheiten zeigt, die mit bloßem Auge nur schwach zu erkennen sind, ver- größerte ich die Aufnahme photographisch auf Format 30 × 40, was dann einer linearen Ver- größerung von 380:1 oder einer 144000fachen Flächenvergrößerung entspricht.



KARL BÄHR, DRESDEN



HILDEGARD FRENSDORF, BERLIN



ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



FRANZ FIEDLER, G. D. L., DRESDEN



L. UHDE, STARNBERG

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Trotz der so trüben wirtschaftlichen Lage konnte die deutsche Berufsphotographie in letzter Zeit zwei große Erfolge für sich buchen — der eine die Ausstellung „Das Meisterphoto" im Haus der Juryfreien in Berlin, der andere die vorbildliche Veranstaltung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" im Jenaer Volkshaus. Beide Ausstellungen bewiesen, daß die Berufsphotographie heute Leistungen vorführen kann, die sich mit vollem Recht mit dem Allerbesten auf dem Gesamtgebiet künstlerischer Photographie messen können. Und dies zu einer Zeit, in der die Lust an der Arbeit durch schwerste Existenzsorgen so sehr beeinflußt und herabgemindert wird.

Diese Erfolge, die zugleich die rege Anteilnahme wie die Fähigkeit und Beweglichkeit des Fachmanns beweisen, lassen auch bei endlicher Besserung der Verhältnisse die Hoffnung auf den wieder voll beschäftigten Berufsphotographen, auf seine — man kann schon heute dies Wort gebrauchen — Wiedergeburt erstarken. Ist es doch trotz aller sonstigen Vorschläge und Maßnahmen, wie übrigens auf allen anderen Gebieten menschlichen Wirkens auch, **allein** die Leistung, gleich welchen Spezialgebietes, die den urteilsfähigen Auftraggeber bestimmt, den Fachmann allen anderen Nebenberufstätigen vorzuziehen.

Aber wie die Anteilnahme des Publikums, die Form der Betätigung, die Arbeitsmethoden hat sich auch die Leistungsforderung in den letzten Jahren entscheidend geändert. Mag auch der eine oder andere mit der alten Auffassung noch Erfolge haben, weitere und ausschlaggebende Kreise zu gewinnen, seiner Werkstatt einen klangvollen Ruf zu verschaffen, wird heute nur demjenigen möglich sein, der sich die neue Leistungsforderung zu eigen macht. Dies geht auch aus den recht zahlreichen Pressebesprechungen gelegentlich der Meisterphoto-Ausstellung hervor — und vorläufig bedeutet das Urteil der Tagespresse noch die „öffentliche Meinung", mindestens wird diese durch jenes sehr stark beeinflußt. Es wäre Selbsttäuschung, sich nach den früheren Maximen durchsetzen zu wollen und die neuen Zeichen zu übersehen.

Man kann sagen, die Wege unserer Photographie und ihre Mittel haben sich gründlich geändert. Wissenschaft und Industrie haben gemeinsam Anteil und Verdienst an der ungeheuren Verbreitung wie an der großen Bewunderung, die heute der Photographie zuteil wird. Und beide hatten bis dahin mehr Interesse an dem alles probierenden Amateur als an dem zum leider größeren Teil teilnahmsloseren Fachmann. Eine Auffassung, die sich durch die genannten Ausstellungen zu ändern beginnt.

Kein Fachmann, keine Organisation kann auch nur das Allergeringste dagegen tun, daß Photographie heute Allgemeingut geworden, daß „Photographierenkönnen" keine Kunst mehr ist; sein Ziel, seine Aufgabe kann nur sein, es besser zu verstehen als die anderen. Mit der Entwicklung auf dem laufenden bleiben, über alles orientiert sein und wenigstens **ein** Spezialgebiet ganz beherrschen, ist dafür Voraussetzung. Kennen wir doch trotz der miserablen Verhältnisse selbst heute mehrere so eingestellte, durchgebildete Fachleute, die immer noch relativ reichlich zu tun haben.

Worin besteht nun die zeitgemäße Leistungsforderung? Sicher nicht mehr in der „vollkommenen" Retusche, auch nicht im größten Geschick des Stellens, der kunstvollen Anordnung, der effektvollsten Beleuchtung, aber auch nicht in der Sicht von oben oder unten, im Weichzeichnen oder dem Glanzabzug, auch nicht in sensationellen Ausschnitten, nicht im Photographieren von Eisenkonstruktionen, Telegraphenstangen, Holzbrettern, elektrischen Birnen und ähnlichem, sondern in der Gesinnung der Natur gegenüber, dem Objekt einerseits und der Achtung unserer bewunderungswürdigen, so ausdrucksfähigen photographischen Mittel andererseits. Was mit den letzteren an Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit, Eindringlichkeit und Feinheit zu erreichen ist, zeigten dem aufmerksamen, sehen und lernen wollenden Besucher die genannten beiden Ausstellungen an mehreren Stellen.

Die Natur hat gesiegt, schrieben wir im Mai-Heft — und so ist es! Nicht auf die geschickte Hand kommt es an, sondern auf das geschulte Auge dem Objekt gegenüber und auch dem Bilde. Wir haben neue Lichtquellen, Kameras und eine Optik, mit der wir den schwierigsten Situationen gewachsen sind, haben Aufnahmeschichten, die selbst den feinsten farbigen Nuancen gerecht werden, haben Papiere, die Licht und Kraft und Klarheit eines guten Negativs gleichwertig wiedergeben, müssen nur noch unser Auge für diese Werte empfindlich machen. Dann werden wir mit dem Licht, der Optik, den Schichten und einem kultivierten

Geschmack so lebendige, ausdrucksvolle und photographisch echte Darstellungen erreichen, wie sie nur eben der Photographie eigen sind. Und darauf kommt es an. Die früheren Lehren, der Malerei entnommen, nützen uns nichts mehr, wir müssen neue für uns und aus unserem Material abzuleiten suchen, wofür die nötigen Anregungen und Beispiele bereits vorliegen.

Matthies-Masuren.

Stilfragen des Porträts.

(Schluß aus Heft 5.) [Nachdruck verboten.]

Beiwerk und Hintergrund.

Beiwerk ist eine Bezeichnung, die im höchsten Grade irreführend wirkt. Denn wenn man beispielsweise einen Menschen mit einer Vase aufnimmt, dann ist gewiß — in der Regel — der Bildanlaß der Mensch, der sein Konterfei haben will, zur eigenen Erinnerung oder als Geschenk für andere. Aber für das Bild selbst ist die Vase durchaus nicht weniger wichtig. Das sogenannte „Beiwerk“ ist für den künstlerischen Charakter der Photographie von ganz gleichem Wert wie das Modell. Aber auch für dieses selbst ist es von größter Bedeutung, sobald man nur einmal erfaßt hat, wie vielsagend Beiwerk sein kann, wie man, um ein „sprechendes“ Bildnis zu erlangen, das Beiwerk sprechen lassen kann. Freilich ist jede öde Symbolik ebenso kunstwidrig wie die gleichgültige, schablonenhafte Verwendung desselben Beiwerkes zu den ungleichartigsten Vorwürfen. Das ist noch lange keine Kunst, wenn man zum Kind einen Reifen, einen Ball oder ein Schaukelpferd tut, den Schriftsteller an den Schreibtisch setzt, dem Gelehrten ein Mikroskop, einen Globus oder ein paar dicke Bücher zur Seite gibt. Die Photographie soll ja keine primitive Zeichensprache sein und das Beiwerk kein Wirtshausschild, das aus Zeiten stammt, wo der des Lesens unkundige Reisende den „Goldenen Ochsen“ oder die „Weintraube“ nur dann finden konnte, wenn über dem Tore eines dieser Kennzeichen angab, das er an die rechte Stelle gekommen sei. Das Beiwerk soll nicht Äußerlichkeiten, wie den Beruf des Modells oder seine Liebhabereien, andeuten, es soll — und das ist nun eine ganz und gar nicht leichte Aufgabe — irgendwie den inneren Menschen widerspiegeln, soll die Schwingungen seines Innenlebens, die nur leise in seinen Zügen oder seiner Haltung anklingen, verstärken, soll der Resonanzboden der Seele des Modells sein. Das Beiwerk darf also nur in den allerwenigsten gegenständlich sein. Jedes Ding ist ein Ding für sich, hat seine bestimmte eigene Art und ist ganz und gar nicht imstande, wenn man es nicht in der geschilderten, überholten und kindischen Weise als Symbol mißbraucht, die Wesensart eines anderen Seienden zu offenbaren.

Vielleicht kann man, sofern man das Beiwerk in diesem Sinn auffaßt, überhaupt keine allgemeinen Richtlinien für das künstlerische Beiwerk geben. Denn es müßte, um der gestellten Forderung zu genügen, ebenso viele Arten von Beiwerk geben wie es Modelle gibt. Die Zeiten, wo der Photograph mit einer Anzahl von Versatzstücken gearbeitet hat — wie Treppe, Balustrade, ein paar Sesselformen, den erwähnten „Symbolen“, die in jedem gut eingerichteten Atelier reichlichst vorhanden waren (kam man sich nicht wie in einem Spielwarengeschäft vor, wenn man zum Kinderbildnisspezialisten ging?) — diese Zeiten sind so ziemlich vorüber. Wir wollen es nicht verhehlen, daß der neue Weg gerade dem berufsmäßigen Lichtbildner besondere Schwierigkeiten in den Weg legt. Denn die Anschaffung besagter Requisiten war nur eine Geldfrage, und wenn das Geschäft blühte, dann konnte man sich soviel Beiwerk kaufen wie man wollte. Doch die Kenntnis des Modells ist nicht so leicht zu erwerben, am wenigsten, wenn einem für die Aufnahme eine Viertel- oder höchstens eine halbe Stunde zur Verfügung steht und man das Modell vorher überhaupt nicht kannte. Immerhin wird der geschulte Blick, die erworbene Routine und vor allem natürliche Anlage — ohne Talent läßt sich kaum etwas Rechtes schaffen — die Ungunst der äußeren Umstände einigermaßen wettmachen. Die Requisiten, die der Lichtbildner braucht, dürfen nach allem Gesagten nicht das alte dingliche Beiwerk sein, sondern, ich möchte sagen, ein ästhetisches Instrumentar. Unter solchem verstehe ich schwere kompakte Stoffe in den verschiedensten Tönen oder leichte, duftige, schleierhafte Gewebe, die imstande sind, die richtige Atmosphäre hervorzuzaubern. Oder Geräte, die nichts bedeuten und nichts symbolisieren wollen, deren einziges Ziel der dem Modell gemäße Eindruck ist. Nehmen wir etwa an: Ein lebensprühendes, frisches, energisches Profil sei das Bildthema. Dazu, kontrapostisch angebracht — d. h. rückwärts, in der Tiefe, falls das

Modell vorne im Bilde steht, im Vordergrund, wenn man das Modell zurückschiebt —, die scharf geschnittene Silhouette einer bewegten dunklen Bronzefigur oder je nach dem Hintergrund, der Kleidung und dem Haar, statt dieser eine blinkende Messingstatuette usw. Zu einem durchfurchten Denkerkopf mag man ein paar wirre, trockene Zweige geben, ornamental in der Fläche ausgebreitet, zu dem emporgeschossenen Körper eines jungen Menschen, dem Zukunftsstreben aus den Augen leuchtet, als Sinnbild seines Wachstums dem Körper parallele Streifen, die etwa durch herabhängende Bänder zu erzielen sind.

Es hätte keinen Zweck, mehr Beispiele zu bringen, da noch so viele Anregungen das Thema nie zu erschöpfen vermögen. Es gibt hier keine allgemein gültigen Regeln, sondern nur individuelle Möglichkeiten. Mit wenigen Worten möchte ich nur zusammenfassen: Das Beiwerk sollen Formmotive, Helldunkelmotive, Stofflichkeiten sein — und nicht tote Dinge, die niemals Beseelung bringen können. Die Resultate, die man so erzielen könnte, wären nicht leicht zu erreichen. Aber der gedachte Weg eröffnet weiteste Perspektiven. Ich glaube fest, daß er zu neuen befriedigenden Lösungen führt.

Von unserer Auffassung vom „Beiwerk" zum „Hintergrund" ist, wie man sieht, kein weiter Weg. Die erste Forderung, die man an jedes Kunstwerk stellen muß, ist Einheitlichkeit. Diese wird in der Photographie dadurch gewährleistet, daß man Modell, Beiwerk und Grund nicht als drei Teile des Bildes ansieht, sondern als ein geschlossenes Ganzes auffaßt, dessen Stimmung durch den Charakter des Dargestellten gegeben ist. Hintergrund und Beiwerk als die Umwelt des Modells im Bilde sind alles eher als nebensächlich und sollen darum nicht aus gleichgültigen Versatzstücken bestehen. Auch für den Hintergrund findet das „ästhetische Instrumentar" Verwendung. Wo dieses mehr den Charakter des „Beiwerkes" trägt, da spielen die richtigen Dimensionen die erste, wichtigste Rolle, wo es aber mehr „Hintergrund" ist, ist die Verteilung, Stärke und Menge von Licht und Schatten ausschlaggebend. Sicherlich kann der Hintergrund auch über das Bildnis hinausführen — in die Welt, der das Modell zugehört, in der es lebt. Hier aber sollen die Möglichkeiten der Vereinigung von Porträt und realem Raum nicht weiter verfolgt werden. Sie haben Anspruch auf selbständige, ausführliche Erörterungen. Dr. Emil Kaufmann.

Abstimmen des Entwicklers oder Entwicklung nach Zeit?

Von Curt Emmermann.

(Schluß aus Heft 5.)

Bei der Entwicklung nach Zeit geht man hingegen so vor, daß man für alle Negative, gleichgültig, welchen Helligkeitsumfang die verschiedenen Aufnahmeobjekte hatten, eine mittlere, günstige Steilheit der Kurve einhält. Den Ausgleich in den verschiedenen Kontrasten der Negative nimmt man beim Kopieren durch Benutzung geeigneter Kopierpapiere vor, die man in den Gradationen hart, normal und weich verwendet. Dabei fährt man besser als bei dem Versuch, den Entwickler auf den einzelnen Fall abzustimmen. Die Auswahl unter den Kopierpapieren ist heute so groß, daß schon ein ganz ungewöhnliches Negativ vorliegen muß, wenn man seine Zuflucht zur Verstärkung oder Abschwächung zu nehmen gezwungen ist.

Die günstigste Entwicklungsdauer bestimmt man für jedes verwendete Negativ durch den Versuch. Man sucht ein Objekt mit normalen Kontrasten aus, bestimmt die Belichtungszeit möglichst genau mit einem geeigneten Hilfsmittel und belichtet drei Aufnahmen die gefundene Zeit. Diese Aufnahmen entwickelt man z. B. in Rodinal 1:20 oder einem ähnlichen Entwickler bei 18° C 4, 8 und 12 Minuten, ohne sie dabei anzusehen. Man stellt die Negative wie üblich fertig und kopiert oder vergrößert sie dann, ohne jede Anwendung von Kunstgriffen oder Abweichungen von der Norm, auf dem Papier, das man sonst für normale Negative benutzt. Gibt das Positiv nach dem 8 Minuten entwickelten Negativ ein einwandfreies Positiv, so haben wir damit die günstigste Entwicklungszeit gefunden, die wir später einhalten werden.

Diese Entwicklungsdauer hat naturgemäß nur für die Verhältnisse Gültigkeit, unter denen die Proben ausgeführt wurden. Man muß also dasselbe Negativmaterial und denselben Entwickler in gleicher Konzentration benutzen. Gebrauchter Entwickler kommt mithin nicht in Frage. Weiter muß der Entwickler immer annähernd die Temperatur von 18° C haben, wobei jedoch 1—2° mehr oder weniger nicht von Bedeutung sind.

Dann ist noch zu berücksichtigen, daß bei demselben Negativmaterial die Entwicklungsgeschwindigkeit bei den einzelnen Emulsionsansätzen etwas schwankt, was man durch eine Probe feststellt, wenn man eine neue Emulsion in Angriff nimmt. Es ist deshalb empfehlenswert, sich von einer als gut erkannten Emulsion einen solchen Vorrat hinzulegen, der für ein halbes oder wenigstens ein Vierteljahr ausreicht, was Fachphotographen ja so schon zu tun pflegen.

Es ist selbstverständlich, daß man die Bestimmung der günstigsten Entwicklungszeit bei jedem einzelnen Negativmaterial vornehmen muß, das man verarbeitet. Das ist aber kein Nachteil für den Fachphotographen, der nicht die verschiedensten Fabrikate durcheinander verarbeitet. Anders ist es bei vielen Amateuren, die heute diese Platte und morgen jenen Film verarbeiten und dadurch nie dazu kommen, ein Negativmaterial richtig kennen und ausnutzen zu lernen.

Die Entwicklung nach Zeit gestaltet sich nach dem Gesagten also recht einfach. Man verdünnt seinen Entwickler wie bei der Probe, prüft seine Temperatur und entwickelt ohne Kontrolle die bestimmte Zeit. Entdeckt man dann nach dem Fixieren, daß ein Negativ rettungslos unterbelichtet ist, so mag man sich trösten. Durch Quälen in dem Entwickler hätte man ein hartes und keinesfalls ein besseres Negativ erhalten. Umgekehrt verfällt man bei Überexposition leicht in den Fehler, ein sich in allen Teilen stark schwärzendes Negativ zu früh aus dem Entwickler zu nehmen, das dann allerdings flau sein wird.

Es soll zugestanden werden, daß es gerade dem fortgeschrittenen Berufslichtbildner Überwindung kostet, auf die Kontrolle seiner Negative durch den Augenschein zu verzichten und nur nach der Uhr zu entwickeln. Er hat aber immer noch Gelegenheit, gegen Ende der Entwicklung die Negative vor der Dunkelkammerlampe zu betrachten. Er wird dann feststellen müssen, wie zuverlässig die Entwicklung nach Zeit arbeitet. Im übrigen habe ich in meinem Buche „Photographieren mit der Leica" (Verlag von Wilhelm Knapp in Halle [Saale]) durch praktische Versuche den Nachweis erbracht, daß 13-, ja so gar 27fache Überbelichtung ohne jede Modifikation der Entwicklung Negative lieferte, von denen (allerdings den Unterschieden in der Dichte entsprechend mit verschiedenen Kopierzeiten) auf dem gleichen Papier identische Kopien hergestellt werden konnten. Für den Fall, daß diese Ergebnisse noch nicht genügen, Skeptiker zu überzeugen, sei darauf hingewiesen, daß man in der Filmindustrie seit einigen Jahren die Negative auf der Maschine nach Zeit entwickelt. Wenn man das bei Filmaufnahmen tut, die oft nicht zu wiederholen sind und in denen große Summen stecken, so sollten damit die Bedenken schwinden, die Fachphotographen oder Amateure noch gegen diese Entwicklungsart haben könnten.

Zur technischen Durchführung der Entwicklung nach Zeit mag noch einiges gesagt sein. Platten entwickelt man am besten in den üblichen Tanks oder Dosen, ebenso Flach- und Packfilme. Auch für Rollfilme gibt es bewährte Geräte. Natürlich kann man auch in der Schale entwickeln, zumal, wenn es sich nur um einzelne Negative handelt.

Den Entwickler verdünnt man so, daß die günstigste Entwicklungsdauer etwa 10 bis 15 Minuten beträgt. Durch einige Versuche bestimmt man die erforderliche Entwicklerkonzentration. Fast alle Entwickler sind geeignet. Zu empfehlen ist, bei Emulsionen, die zur Brillanz neigen, den nach meinen Angaben vom Tetenal-Photowerk hergestellten „Emofin"-Entwickler zu benutzen. Er verhindert die Entstehung störender Negativhärten und gibt harmonisch-weiche Negative. Darüber hinaus liefert er Negative mit sehr feinem Korn, die daher besonders stark vergrößerungsfähig sind. Dieser Entwickler, ursprünglich für die Hervorrufung von Leica-Negativen bestimmt, hat sich auch für die Entwicklung gewöhnlicher Negative unter den Porträtphotographen viele Freunde erworben.

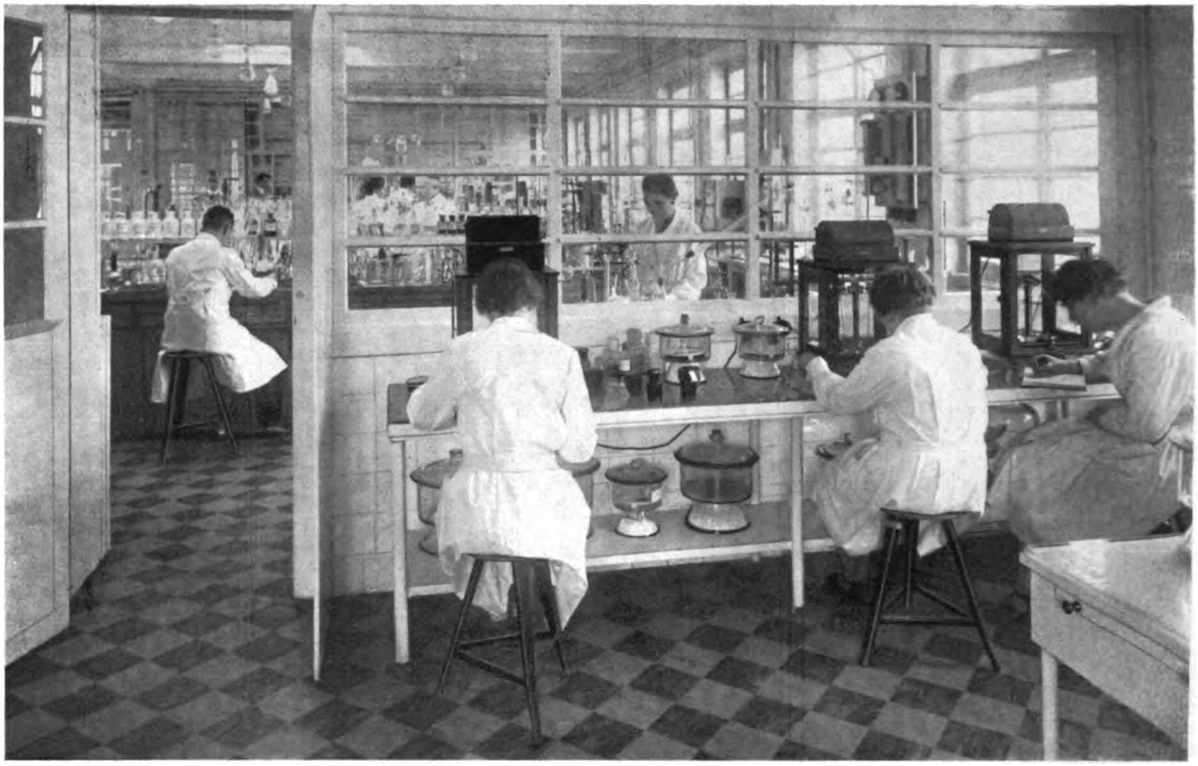
Zwecklos ist es, einen so stark verdünnten Entwickler zu benutzen, daß Entwicklungszeiten herauskommen, die nach Stunden bemessen sind. Das mochte man bei der Standentwicklung alten Stiles machen. Vorteile erreicht man nicht dadurch, wohl riskiert man aber, besonders bei höchstempfindlichen Emulsionen, flaue und zum Schleier neigende Emulsionen zu erhalten.

Erhält man bei einer richtig durchgeführten Entwicklung nach Zeit keine einwandfreien Negative, sondern neigen sie bei Überbelichtung zur Flauheit und Verflachung der Lichter, so hat in 99 von 100 Fällen die benutzte Negativemulsion infolge schlechter Gradation einen zu kleinen Belichtungsspielraum. Man probiere dann andere Fabrikate aus. Es mag dazu





Max Halberstadt, Hamburg: Acht Werbephotos.



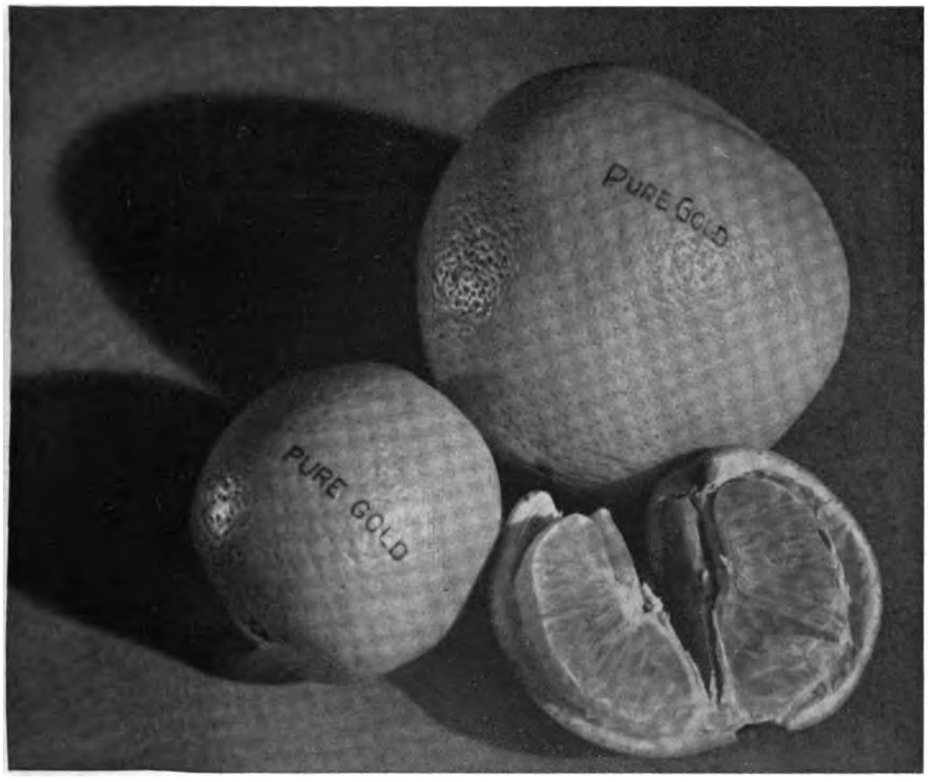
3



4


CARPE DIEM
L. WOLFF · ZIGARRENFABRIKEN · HAMBURG ·
L. WOLFF · HAMBURG · ZIGARRENFABRIKEN

5


PURE GOLD
PURE GOLD

6

7


IDEE
DER VEREDELTE
KAFFEE
MEXIKO
GUATEMALA
HONDURAS
NIKARAGUA
COSTARICA
PANAMA
TIMOR
CELEBES
MENADO
SUMATRA
JAVA
J.J. DARBOVEN
KAFFEE
J.J. DARBOVEN
IDEE


IDEE
KAFFEE
SUMATRA
JAVA
TIMOR
CELEBES
MENADO
Kaffee-Empfindlich?
Dann nur
den neuen Kaffee
„Idee"

8

gleich gesagt sein, daß die meisten Platten und Filme in dieser Hinsicht heute keine Schwierigkeiten machen.

Bei stärkerer Überbelichtung hat man mit Störungen der Schärfe durch Lichthöfe zu rechnen. Man benutze daher lichthoffreie Emulsionen. Heute findet man auch bei vielen Filmen wirksame Lichthofschutzschichten, was als entschiedener Fortschritt zu betrachten ist, da die Neigung zur Lichthofbildung bei gewöhnlichen Filmen oft sehr groß ist, wodurch der an sich durch die Länge des geradlinigen Kurventeiles gewährleistete Belichtungsspielraum stark verkleinert werden kann.

Zum Schluß sei noch einmal darauf hingewiesen, daß jede Emulsion eine Unterexposition viel schlechter verträgt als Überbelichtung. Es gilt daher immer noch die alte Regel, lieber reichlich als zu kurz zu belichten. Auch dem Fachmann ist es unter ungewohnten Verhältnissen sehr zu empfehlen, nicht nach dem Gefühl, sondern nach den Angaben eines guten Belichtungsmessers oder einer verläßlichen Tabelle zu belichten. Hütet man sich vor Unter- oder riesigen Überbelichtungen, so wird man bei Entwicklung nach Zeit stets ausgezeichnete Negative erhalten, und zwar mit einem Minimum an Aufwand.

Negativverstärkung durch Farbstoffe.

Die Verstärkung von Negativen kann durch Anlagerung an das metallische Bildsilber und durch Färbung desselben, die mehr oder weniger stark inaktinisch wirkt, erfolgen. Im letzteren Falle handelt es sich um eine Färbung des Bildsilbers durch andere Metallverbindungen. Diese Färbung kann unter bestimmten Voraussetzungen auch durch organische Farbstoffe erfolgen. Wird nämlich das metallische Silber, das zum Aufbau des Bildes dient, in ein entsprechendes Haloidsilber umgewandelt, so läßt sich dieses nach Maßgabe der vorhandenen Silbermenge mit organischen Farbstoffen anfärben, wobei die nicht silberhaltige Gelatine ungefärbt bleibt. Je nach der aktinischen Wirkung des benutzten Farbstoffes wird eine schwache bis kräftige Verstärkung und auch eine Abschwächung harter Negative erreicht.

Das in den Negativen vorhandene reduzierte Silber als Metall zeigt in diesem Zustande kein Bindungsvermögen gegenüber Farbstoffen, es muß zunächst eine Umwandlung herbeigeführt werden. Der dabei entstehende Körper wirkt dann in demselben Sinne auf die Farbstoffe, wie in der textilen Färberei die mit Beizen bezeichneten Verbindungen. Es tritt dabei eine wasserunlösliche Bindung des Farbstoffes an den Beizkörper ein. In unserem Falle an das gebildete Haloidsilber. Aus der Gelatine wird der Farbstoff durch Wasser entfernt, ohne daß der an den Beizkörper gelagerte Farbstoff beeinflußt wird.

Zur Umwandlung des metallischen Silbers in ein anfärbbares Silberhalogen dient folgendes Bad:

Wasser	1000 ccm,
Kupfersulfat	40 g,
Kaliumzitrat	60 g,
Eisessig	30 ccm,
Rhodanammonium	20 g.

Das Rhodanammonium wird in einer kleinen Menge Wasser getrennt gelöst und erst nach Auflösung der übrigen Chemikalien dem Bade zugefügt. Das fertige Bad soll erst nach 24 Stunden gebraucht werden, der Niederschlag wird abfiltriert. Das Bad ist haltbar. Gebrauchte Lösungen werden getrennt aufbewahrt. Sie können wiederholt gebraucht werden.

In dieser Lösung wird das zu verstärkende, vorher gut gewässerte Negativ 5 Minuten lang gebadet — das Bild bleicht dabei langsam aus — und während einer Viertelstunde bis zur Entfärbung der Lichter gründlich gewässert. Das metallische Silber hat sich bei dieser Prozedur in eine Doppelverbindung Silber-Kupfer-Rhodanid umgewandelt, die sich bei der nachfolgenden Einfärbung kräftig und gleichmäßig anfärbt und eine Beizverbindung mit dem Farbstoff, die in Wasser unlöslich ist, eingeht. Eine gänzliche Ausbleichung des metallischen Silbers in dem Beizbade ist nicht erforderlich. Die Beizwirkung zeigt sich schon, wenn auch das Bildsilber noch unvollkommen umgewandelt wurde.

Als Farbbad dienen Auflösungen basischer Farben, dessen Färbung der des metallischen Silbers gleich sein soll, damit der Grad der Verstärkung und die Gradation des Negatives

einwandfrei beurteilt werden kann. Lumière empfiehlt eine Mischung von einprozentigen Auflösungen der Grundfarben Blau, Rot und Gelb in folgendem Verhältnis: Blau 287 ccm, Rot 333 ccm, Gelb 380 ccm mit Zusatz von einprozentiger Essigsäure. Diese Mischung ergibt einen schwarzen Bildton mit blauem Stich. Als Farben werden benutzt Methylenblau, Rhodamin und Phosphin.

Die Anfärbung des gebeizten Negatives in diesem Farbbade erfolgt sehr gleichmäßig und erreicht nach etwa 15 Minuten die stärkste Deckung. Darauf wird in fließendem Wasser die überflüssige Farbe entfernt und anschließend getrocknet. Das Aussehen des verstärkten Negatives gleicht vollständig einem normal entwickelten Negativ. Eine Vergröberung des Kornes, wie bei der Verstärkung mit Quecksilber oder Uran, findet nicht statt.

Ist die Dichte des Negatives zu weit getrieben, so kann durch ein Bad aus 1000 ccm Wasser, 1 g Kaliumpermanganat und 5 ccm Schwefelsäure eine gleichmäßige Entfärbung der drei Farbstoffkörper bis zum gewünschten Grade herbeigeführt werden. Darauf wird wiederum gewaschen.

Um bei der Verstärkung eine Änderung der Gradation des Negatives herbeizuführen, kann bei der Einfärbung so gearbeitet werden, daß eine der drei Grundfarben vorherrscht. Das kann durch entsprechende Änderung der Zusammensetzung des gemischten Farbbades oder durch Baden in einzelnen Farbstofflösungen erreicht werden.

Für die Anfärbung kommt nur das im Beizbade gebildete Halogensilber in Frage. Wird dieses auf irgendeine Weise nachträglich, etwa durch Fixiernatron, entfernt, dann entfärbt sich auch der angelagerte Farbstoff im Wasserbade. Daher dürfen bei der Einfärbung diese Lösungsmittel für Halogensilber nicht in die Arbeitslösungen gelangen und nachträglich das angefärbte Negativ nicht mit solchen in Berührung kommen. Aus diesem Grunde ist auch auf eine gründliche Wässerung des Negatives nach dem Fixieren zu achten. P. Wiegleb.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Auswaschen photographischer Schichten.

Solange es überhaupt eine Lichtbildkunst gibt, bildet das Auswaschen der photographischen Schichten sowohl beim Negativ als auch beim Abzug (Vergrößerung) eine ständige Rubrik in den photographischen Fachzeitschriften. Wenn auch die Entfernung der Salze beim Auskopierpapier mit seiner ungleich feinkörnigeren Bildschicht vielleicht von bedeutend größerer Wichtigkeit war als heute bei den Entwicklungspapieren, so sind doch die Verhältnisse im Negativverfahren die gleichen geblieben wie früher, und die möglichst schnelle und dabei doch vollkommene Entfernung namentlich des Thiosulfats bleibt nach wie vor der Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.

An sich sind die beim Entwickeln und ordnungsgemäßen Fixieren verwendeten Salze alle gut wasserlöslich; es kommt deshalb nur darauf an, das Auswaschen sachgemäß vorzunehmen.

Man kann sich, worauf auch Dr. P. Rehländer in der „Reveta“, S. 51, hinweist, leicht selbst davon überzeugen, daß Salzlösungen, die stets spezifisch schwerer als Wasser sind, in reinem unbewegten Wasser zu Boden sinken und sich nicht etwa mit dem Frischwasser vermischen. Wenn man z. B. ein paar Kristalle des bekannten, in jeder Dunkelkammer vorrätig sein sollenden Kaliumpermanganats in ein durchlässiges Beutelchen tut und dieses etwas unter die Oberfläche einer Wassersäule bringt, die sich in einem genügend hohen Glaszylinder befindet, so sieht man die dunkelviolette Permanganatlösung senkrecht auf den Boden des Gefäßes fallen, wo sie liegenbleibt. Die gleiche Erscheinung tritt natürlich auch bei farblosen Salzen auf.

Auf diesem Prinzip beruht nun ein neuer, durch D. R. P. 484 506 geschützter Wässerungstrog der „Deutschen Ton- und Steinzeug-Werke AG.“. In diesem Trog verbreitet sich das Frischwasser fast ohne Strudelbewegung auf der Oberfläche, und das mit den ausgewaschenen Salzen beschwerte Wasser wird ebenso fast ohne Strudelbewegung durch das Überlaufrohr vom Boden aufgehoben.

Da in dem Waschgefäß keine Rührbewegung vor sich geht, so hat man eine große Gewähr dafür, daß alle Salzlösungen in der kürzesten Zeit zu Boden sinken, bevor sie sich

in größerem Umfange mit dem Frischwasser mischen können. Bei anderen Wässerungssystemen wird nach Dr. Rehländers Angabe eine starke Wasserbewegung verursacht, so daß sich die salzreiche Lösung mit dem Frischwasser mischt und letzteres deshalb auch in nicht annähernd voll ausgenutztem Zustande mit abfließt. Man soll bei dem neuartigen Wässerungstrog sogar neue Platten zu bereits teilweise ausgewaschenen hinzustellen können, ohne daß eine wesentliche Vermischung von Lauge und frischem Wasser eintritt.

Der hier beschriebene Wässerungstrog dürfte bei dem Auswaschen von Platten und Filmen, die ihren Ort während des Waschungsprozesses nicht verändern, in kürzester Zeit und mit dem geringsten Wasserverbrauch einen recht guten Nutzungseffekt ergeben. Bei Kopien, sofern sie nicht in Körben oder Gestellen in den Trog eingehängt werden, werden sich dagegen Strudelbewegungen nicht verhindern lassen. Je „starrer" also das Wässerungsgut ist, um so vollkommener ist die Wirkung des neuen Modells. Me.

Aufnahme von Kircheninterieurs.

Faustone gibt im „British Journal" einige praktische Anweisungen für das Photographieren von Kircheninterieurs. Der Lichteinfall in den Raum wechselt nicht nur mit den Jahreszeiten, sondern auch von Stunde zu Stunde, und nur eine kurze Zeitspanne im Jahre dürfte für die Wiedergabe vom künstlerischen Standpunkt und gewisser Details besonders vorteilhaft sein. Sorgfältige Beobachtung und richtige Belichtungszeit sichern befriedigende Bilder. Bezüglich der Sonnenstandorientierung besitzt England den Vorteil, daß der Altar sich am Ostende des Gebäudes befindet. Dadurch ist man in der Lage, die geeignetste Aufnahmezeit abzupassen. Für Gemälde an der östlichen Seite werden wahrscheinlich die Morgenstunden, für die westliche der Nachmittag am günstigsten und Winter oder Vorfrühling die beste Jahreszeit sein. Die Beleuchtung ist dann von weichem Charakter, und die Sonne steht niedrig. Bei diesen Verhältnissen heben sich die Details oft besser heraus, Licht- und Schattenwirkungen sind interessanter als bei hohem Sonnenstand im Sommer. Des öfteren wird geraten, für solche Aufnahmen die trüben Tage den sonnigen vorzuziehen. Das kann aber nur von Fall zu Fall entschieden werden. Die Aufnahme zur Winterszeit ist wegen des geringeren Fremdenverkehrs, der sich leicht störend auswirken kann, vorzuziehen. Abgesehen von speziellen Effekten bietet ein heller Tag mit verschleierter Sonne die beste Beleuchtung.

Für die Aufnahme von Gegenständen unter mißlicher Beleuchtung wird Magnesiumlicht allein oder in Verbindung mit Tageslicht eine gute Stütze sein. Im Gegenlicht, etwa unter einem Fenster, ist es unmöglich, eine gute Wiedergabe nur bei Tageslicht zu erhalten. Details von Altären, Schreinen u. dgl. können in vielen Fällen nur mit Hilfe von Kunstlicht aufgenommen werden.

Platten geringer Empfindlichkeit sind für dieses Gebiet nicht am Platze, denn die Belichtungszeit wird mit geringem oder gar keinem Vorteil verlängert. Eine empfindlichere Emulsion reduziert nicht nur die Belichtungszeit, sondern wird noch beträchtliche Details in mäßig erhellten Räumen herausbringen. Man wird beobachten, daß im Negativ Einzelheiten vollkommen enthalten sind, die von dem Auge gerade noch gesehen werden. Man gebe volle, aber nicht übermäßige Exposition. Manche Innenpartien werden überexponiert sein, so namentlich die Fenster. Sie erscheinen ohne Details. Je länger exponiert wird, desto mehr werden die hohen Lichter gefährdet, und zwar durch die bekannten Lichthoferscheinungen. Erforderlich sind daher lichthoffreie Platten. Eine korrekte Exposition für die Schattenpartien und nicht mehr sollte das Ziel sein, wenn mit großen Kontrasten im Bilde zu rechnen ist. Panchromatische Schichten bei ausgeprägt farbigen Einrichtungsgegenständen sind vorzuziehen, etwa bei Altarschmuck, bunten Glasfenstern, Kunstschreinen, Kirchenfahnen usw.

Für derartige Aufnahmen ist eine gediegene Balgenkamera von etwa $12^1/_2 \times 16$-Format mit genügendem Auszug besonders am Platze. Ferner werden Weitwinkellinsen und ausgedehntere Objektivbrettverschiebung benötigt. Abgesehen von den Weitwinkelspezialfällen sollte der Photograph guter Perspektive halber möglichst lange Brennweiten benutzen. Am praktischsten ist wohl eine Ausrüstung mit drei Linsen; eine mit kurzem Fokus vom Weitwinkeltyp, eine mit mittlerem Fokus für allgemeineren Gebrauch und eine mit langem Fokus. Sehr willkommen für die Wiedergabe kleiner Details ist eine Telelinse.

Man hüte sich vor Überentwicklung der Aufnahmen, aber man halte die Negative auch nicht zu dünn, die Bilder sollen eine reiche Abstufung zeigen. Fast jeder Photograph hat in der Entwicklung noch eigene Kniffe. Es leuchtet ein, daß wir z. B. bezüglich Lichthofunterdrückung mit einem Oberflächenentwickler im Vorteil sind. P. H.

Otto Mente †.

Noch im April sahen wir Professor Mente trotz seines Leidens noch rege an den Vereinsversammlungen und der Ausstellung „Das Meisterphoto" teilnehmen und hofften, daß sein Befinden sich bessern würde, doch am 17. Mai erhielten wir schon die schmerzliche Botschaft seines Hinscheidens. Mentes Wissen auf praktisch photographischen Gebieten und namentlich im Reproduktionswesen wurden allgemein hochgeschätzt. Sein überaus liebenswürdiges, entgegenkommendes Wesen und sein Frohsinn führte zu einem großen Freundes- und Verehrerkreis, der Mentes allzufrühen Abgang aufs tiefste betrauert.

Otto Mente, 1871 zu Hannover geboren, besuchte dortselbst das Leibniz-Realgymnasium und widmete sich dann neben allgemeiner Photographie vornehmlich den Reproduktionstechniken. Seine vorzügliche Beherrschung dieser Gebiete führte ihn zu einem Lehramt in der bekannten Unterrichtsanstalt von Klimsch in Frankfurt a. M. Ab 1905 war Mente als Assistent Miethes im photochemischen Laboratorium der Berliner Technischen Hochschule tätig, und 1920 wurde er in diesem Institut Abteilungsvorsteher; 1928 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor.

Mente entwickelte ferner eine außerordentlich umfangreiche literarische Tätigkeit, seine Abhandlungen kommen wegen ihrer klaren, allgemeinverständlichen Fassungsweise auch dem Amateur sehr zugute. 1908—1911 war Mente Mitredakteur der „Photographischen Rundschau", weiterhin gab er die „Zeitschrift für Reproduktionstechnik" heraus, und seit 1923 war er Mitleiter unseres Fachblattes, „Das Atelier des Photographen".

Seit langen Jahren hat Mente sich auch auf das lebhafteste für das Vereinswesen interessiert, und er gehörte in Berlin verschiedenen Gesellschaften als Vorstandsmitglied an. Mentes Vorlagen aus mannigfaltigen praktischen Arbeitsgebieten und dann vor allem seine Projektionen prächtiger Aufnahmen von seinen Reisen in nahe und ferne Länder haben stets größten Beifall gefunden. 1920 wurde Mente zum I. Vorsitzenden der Deutschen Photographischen Gesellschaft zu Berlin gewählt, welches Amt er bis zuletzt mit größtem Eifer versah. 1931 wurde er ob seiner verschiedenen Verdienste zum Ehrenmitglied dieser Gesellschaft ernannt. Auch der „Photographische Verein zu Berlin" verlieh Mente diese Würde.

Mente gab uns eine Fülle von Anregungen und Anleitungen zu trefflichen Arbeitsweisen und verstand es, auch schwierigere Materien näherzubringen. Die photographische Fachwelt wird ihm ein treues Angedenken bewahren. P. H.

Zu den Abbildungen.

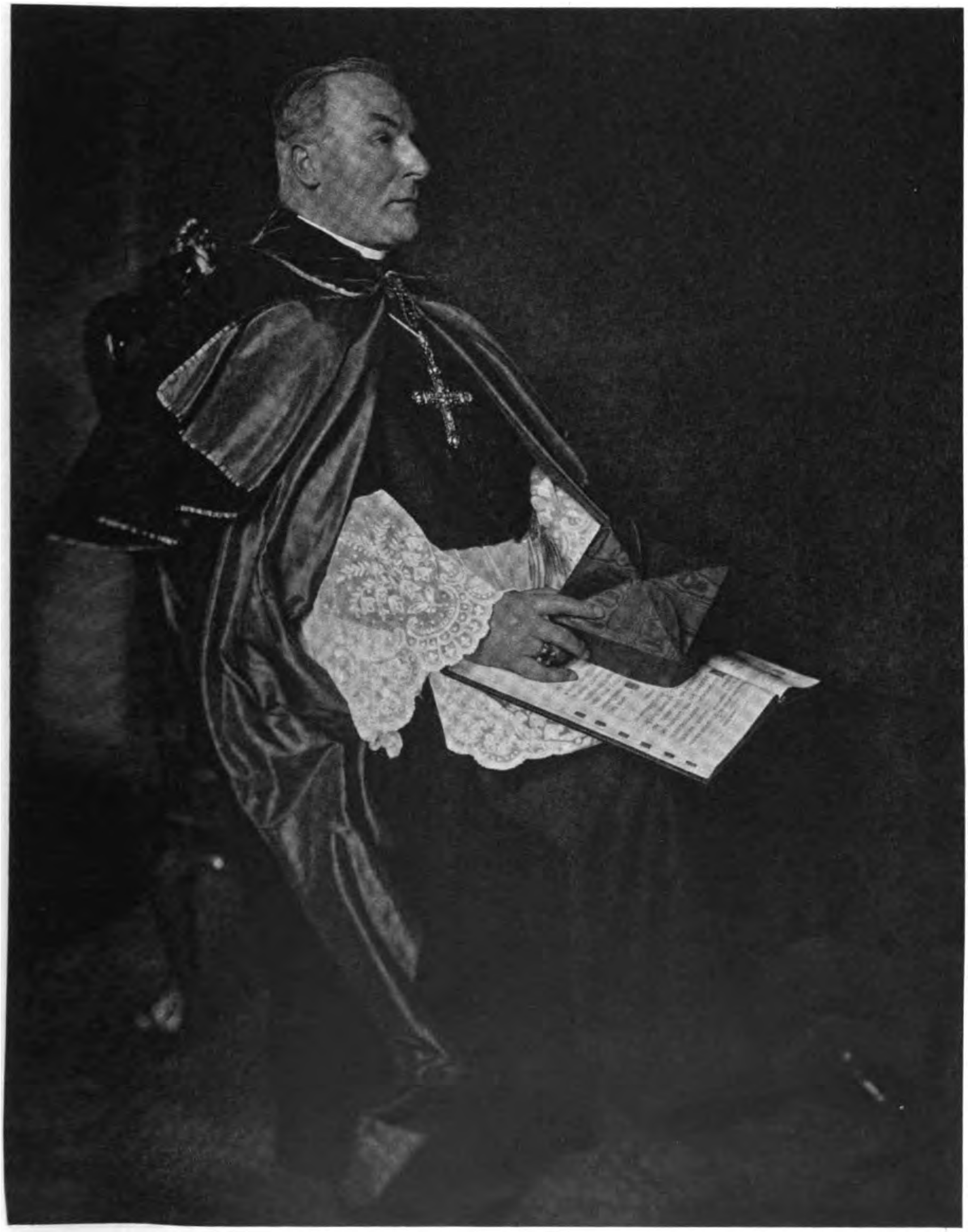
Von Erich Angenendt, der sich in Dortmund in diesem Jahr eine eigene Werkstatt mit besonders schönen Aufnahmeräumen einrichtete, finden wir im vorliegenden Heft vier, in der Auffassung verschiedenartige Aufnahmen. Besonders fein sind die Köpfe des Herrn mit Hut und der Dame mit den Händen im Ausschnitt und Licht. Auch die Idee, den Architekten mit seinem Entwurf zusammenzubringen, ist gut. Karl Bähr folgt dann mit dem sanften, fein modellierten Mädchenkopf — vielleicht aber ist es nicht unbedenklich, die Hände da nur dekorativ mit dem Kopf in Verbindung zu bringen, wo sie als Stütze dienen; eine Haltung also, die der sehr knappe Ausschnitt nicht klärt. Lebendig und nett ist dann das Kinderbild von Frensdorf, sehr ausdrucksvoll das feine Frauenprofil von Fiedler und das Bruststück von Uhde. Von Halberstadt finden wir dann einige Aufnahmen zu Werbezwecken, die sinngemäß, vom photographischen Standpunkt aus klar und gut erfaßt sind. Da dieses Thema für den Photographen heute aktuell ist, haben wir uns mit einem der erfolgreichsten Fachmänner in Verbindung gesetzt, der demnächst in unserer Zeitschrift über seine Erfahrungen berichten, Anregungen und Aufklärungen geben wird.



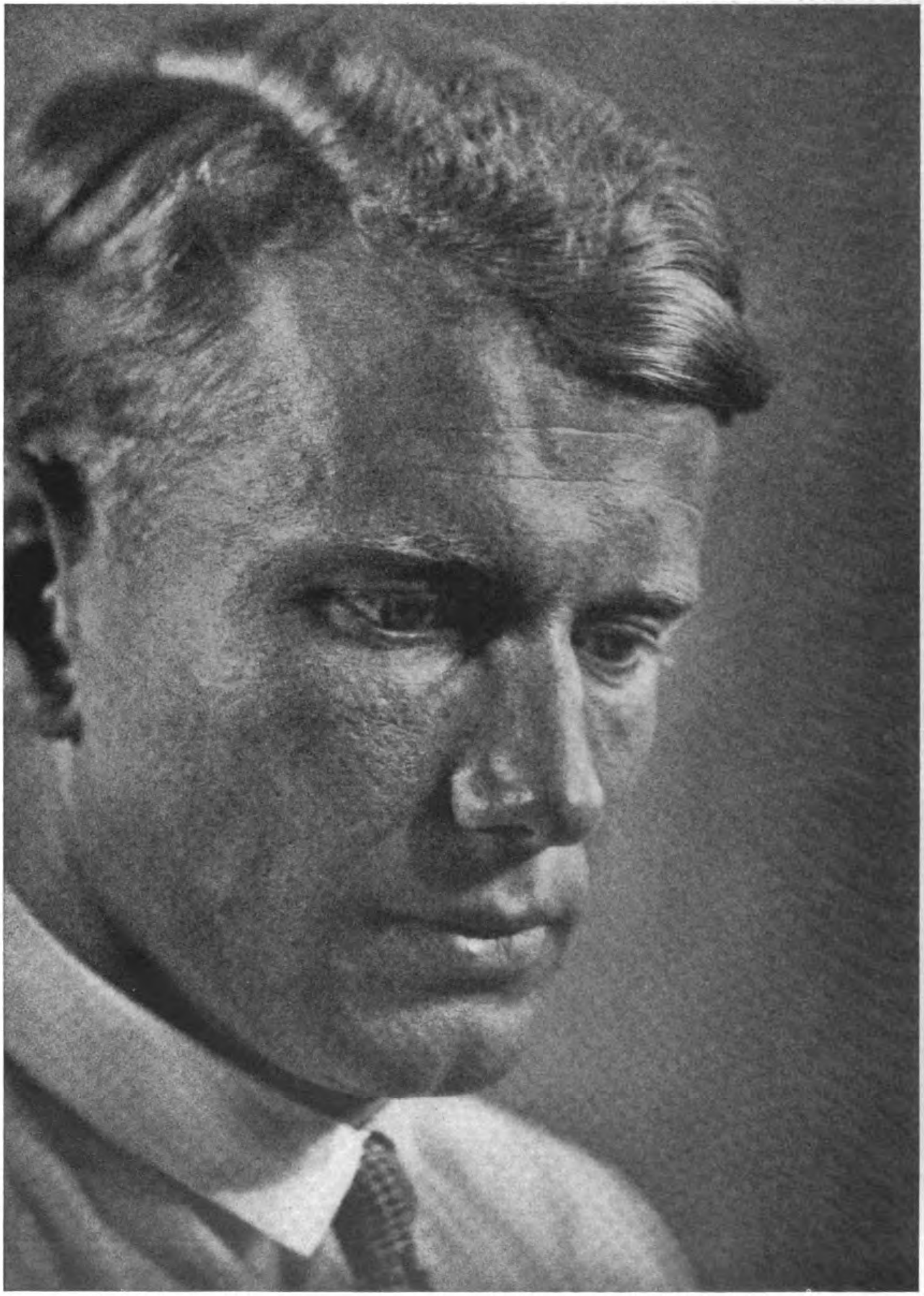
ANNELIESE KRETSCHMER, G. D. L., DORTMUND



WALTER SIEMSSEN, G. D. L., AUGSBURG



FR. GRAINER, G. D. L., MÜNCHEN



STEIN, G. D. L., KOBLENZ



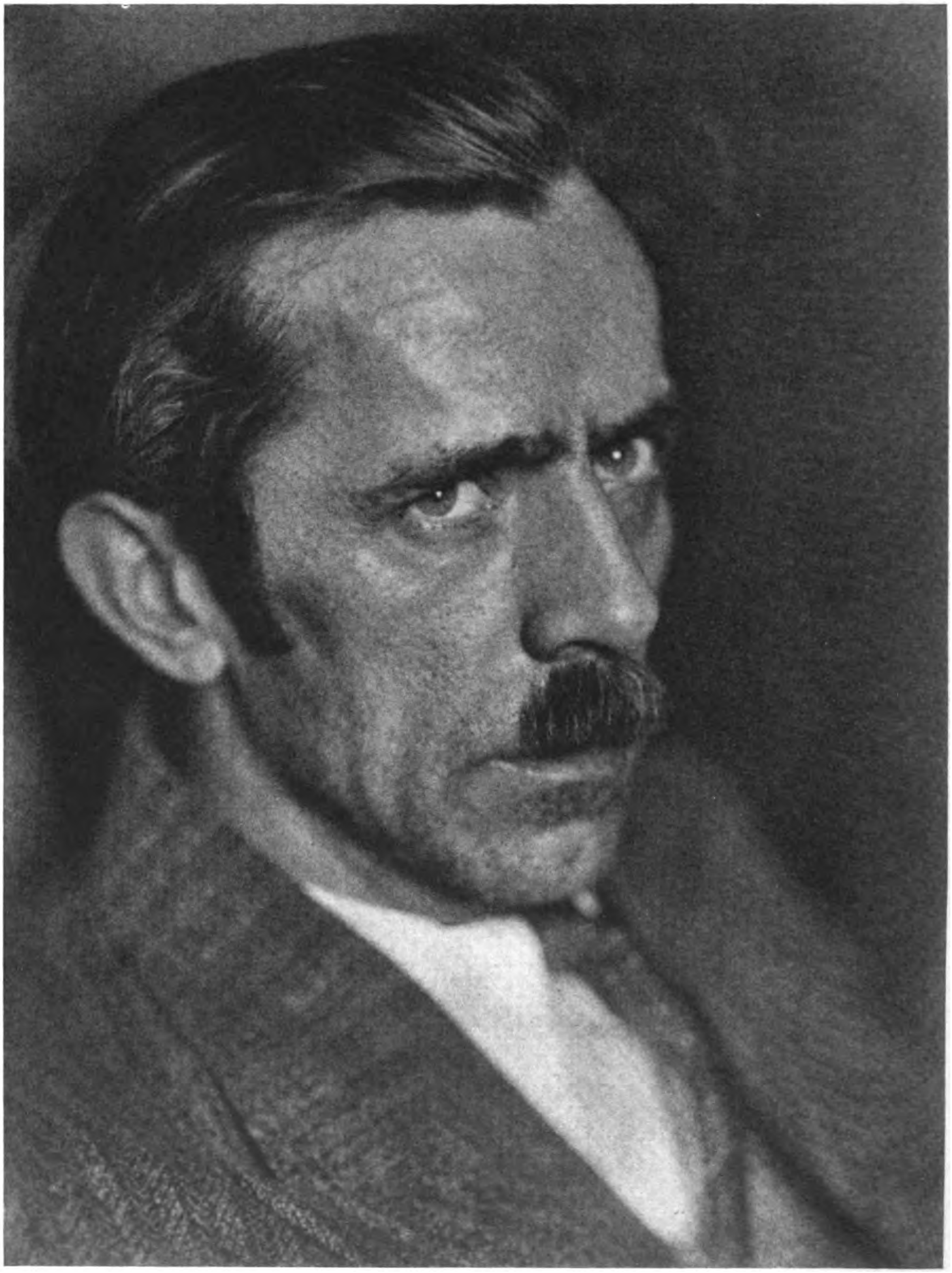
R. GERLING, G. D. L., DUISBURG



ROSNER, G. D. L., CHEMNITZ



CARRY HESS, G. D. L., FRANKFURT A. M.



GLAUER, G. D. L., OPPELN

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Schon im Juniheft wiesen wir an dieser Stelle auf eine zeitgemäße Leistungsforderung hin, die auf der erweiterten Technik des Photographierens und der mit Bezug auf die traditionelle Berufsphotographie ehrlicheren Einstellung der Natur gegenüber beruht. Wir sagten ferner, daß sich trotz der augenblicklich recht ungünstigen Verhältnisse die neuen Forderungen auch in Fachkreisen durchsetzten und glauben nun, von weiteren theoretischen Erörterungen der Frage absehen zu können, wenn wir Berufsphotographen, die sich in ihrer Praxis mit Erfolg zur neuen Einstellung bekennen, das Wort erteilen. Herr Vältl, Weimar, von dem wir im letzten Dezemberheft mehrere ausgezeichnete „Porträts mit der Kleinkamera" reproduzieren konnten, zeigt nachstehend die Vorteile, die diese Umstellung bietet. Er schreibt:

Die rasche Entwicklung der photographischen Technik, das fortwährende Erscheinen einschneidender Neuerungen in der Photoindustrie stellen den Berufsphotographen vor ernste Aufgaben. Er wird trotz der Ungunst der Zeit Neuanschaffungen und Umstellungen in seinem Betriebe vornehmen müssen, soll er nicht Gefahr laufen, der Zeit ganz zu erliegen. Eine dieser Fragen und vielleicht eine der dringendsten ist die Stellungnahme des Fachphotographen zur Kleinbildphotographie. Hochwertige Leistungen führender Fachleute und Amateure haben den Beweis erbracht, daß das Kleinbildwesen nicht nur eine vorübergehende Erscheinung ist. Daß das Anwendungsgebiet der Kleinbildkamera wie jedes anderen Apparates auch ein begrenztes ist, wird jedem Fachmann ohne weiteres klar sein, doch sind andernteils die Möglichkeiten der Verwendung einer erstklassigen Kleinkamera mit auswechselbarer Optik weit größer, als der Außenstehende im allgemeinen annimmt. Die Billigkeit und dabei größte Zuverlässigkeit des Kinofilms als Aufnahmematerial, die stete Aufnahmebereitschaft der Kleinkamera sind für den Berufslichtbildner von wesentlicher Bedeutung.

Verschiedene Hilfsgeräte zur Kleinbildkamera erweitern das Anwendungsgebiet ganz bedeutend, sie sind heute zur rationellen und preiswerten Lösung vieler Aufgaben des Berufes unentbehrlich. Serienaufnahmen von Kleingegenständen aller Art für Kataloge u. dgl. können billig und rasch in jedem, also auch in einem bisher ungewohnten Gesichtswinkel durch die leichte Beweglichkeit der Kamera mit Hilfsgerät photographiert werden. Durch die geringen Kosten des Aufnahmematerials ist der Photograph in die Lage versetzt, dem ernsten Interessenten einmal unverbindlich Proben seines Könnens zu geben und so durch diese Anregung weitere Aufträge einzuleiten. Besonders auf dem Gebiete des Reklamewesens läßt diese Arbeitsweise nach ausgiebigen Studien und Versuchen erfolgreiche Betätigung des Berufsphotographen erwarten und neue Verdienstmöglichkeiten entstehen. Reproduktionen einzelner kleiner Figuren aus Gruppenbildern und deren mehrfache Vergrößerung werden viel sicherer und leichter ausgeführt als mit der Atelierkamera und dem üblichen Objektivbestand meist langer Brennweite, bei der es oft einer mehrmaligen Reproduktion bedurfte, um zur gewünschten Größe zu gelangen. Wenn ich dem Berufsphotographen empfehle, das Porträtieren mit der Kleinbildkamera zu versuchen, so aus der Erkenntnis heraus, daß eben die Bedingungen, unter denen sich nur mit dieser Kamera arbeiten läßt, ihm ein neues Sehen vermitteln, ihn den Wert der Wahrheit in der Photographie erkennen lassen. Die Beweglichkeit der Kleinkamera, die rasche Aufnahmebereitschaft und Aufnahmefolge gegenüber der Atelierkamera alten Stils mit ihrer zeitraubenden Bedienung lassen den Aufzunehmenden nicht erstarren und geben die Gewähr für viel natürlichere und daher lebenswahrere Bilder. Die lange Brennweite und hohe Lichtstärke der auswechselbaren Objektive gestattet die Aufnahme großer Köpfe bei Momentexpositionen von $^1/_{60}$ bis $^1/_{100}$ Sekunde. Das panchromatische Filmmaterial schließt Retusche des Negativs aus.

Dem Fachphotographen stehen heute schon eine Reihe ausgezeichneter Kleinbildapparate zur Verfügung, die sich meist des Kinofilms in doppelter Kinogröße, also 24×36 mm Bildgröße, bedienen. Die zunehmende Feinkörnigkeit und hohe Empfindlichkeit des Kinofilms läßt für dieses Format noch große Möglichkeiten erwarten. Zuletzt erschienene Apparate, welche unter diese Aufnahmegröße gehen, dürften zur Zeit für den Fachphotographen kaum in Frage kommen. Dagegen möchte ich auf eine Kleinkamera, die neben dem Typ für Kinofilm, wie Leica, Contax, Peggy usw., eine neuartige Konstruktion als Spiegelkamera darstellt, besonders hinweisen. Die Rolleiflex 6×6 cm in ihrer neuen Form findet beim Berufsphoto-

*

graphen immer mehr Verwendung. Sie ist äußerst vielseitig und besonders die ideale Kamera für Kinderaufnahmen im Atelier. Stets aufnahmebereit, das Bild dauernd hell auf der Mattscheibe sichtbar und einzustellen, legt dieses Format auch der Vergrößerung und eventuellen Retusche keine Beschränkung mehr auf. Durch die hochwertigen panchromatischen Filme Superpan und Supersensitiv lassen sich bei Kunstlicht kürzeste Momentbelichtungen erzielen, und ich konnte diese Kamera bei Bühnenaufnahmen mit bestem Erfolg benutzen.

Die Kleinbildphotographie verlangt aber, besonders beim Porträt und technischen Aufnahmen, eine äußerst präzise Aufnahme- und Entwicklungstechnik, denn nur wirklich einwandfreie, scharfe Negative ergeben Vergrößerungen, die der Berufsphotograph gebrauchen kann. Die Verwendung eines beweglichen, leichten Heimstatives ist meist nötig, um schon durch genaueste Einstellung und Ausnutzung des Bildraumes die Voraussetzung für eine möglichst weitgehende Vergrößerung zu schaffen. Die modernen vertikalen Vergrößerungsgeräte bieten die Möglichkeit, alle Faktoren einer rein technischen Behandlung und Abstimmung des Bildes beim Vergrößerungsweg voll auszunutzen.

Es ist zu begrüßen, daß die Industrie der hochwertigen Präzisions-Kleinbildapparate bei Neukonstruktionen immer mehr auch die Wünsche der Berufslichtbildner berücksichtigt. Für jeden Fachphotographen ist es höchste Zeit, sich mit dem Kleinbildwesen vertraut zu machen, denn heute schon kann er, ohne die Kleinbildphotographie in seinem Betriebe mit aufzunehmen, den Zeiterforderungen nicht mehr voll entsprechen.

Schluß mit der Retusche!

Von Curt Emmermann. [Nachdruck verboten.]

Seit Jahr und Tag geht es bei uns der Berufsphotographie alles andere als gut. Die wirtschaftliche Lage trägt daran zu einem Teil die Schuld. Dann versucht man, die Ausbreitung der Amateurphotographie mit als Ursache des Niederganges des Photographenberufes hinzustellen. Nur übersieht man immer einen dritten Faktor, nämlich den, daß die Fachphotographen, wenigstens in ihrer großen Menge, am Abstieg ihres Berufes, der einmal glänzende Tage gesehen hat, selber ein gerüttelt volles Maß Schuld tragen. Das soll hier nicht nur behauptet, sondern auch bewiesen werden.

Der Durchschnittsphotograph liefert uns ein glänzendes Schulbeispiel konservativer Gesinnung. Den Fortschritten der Technik steht er ablehnend oder wenigstens abwartend gegenüber, abwartend, bis es zu spät ist. Seine Arbeitsweise ist im Grunde noch immer die gleiche wie die vor einigen Jahrzehnten in der Meisterlehre erlernte. Mag man sich hier und da auch ein weichzeichnendes Objektiv angeschafft haben und statt farbenblinder Ultraplatten Porträtemulsionen mit guter Orthochromasie verwenden, die Bogenlampe in die Ecke gestellt haben, um an ihrer Stelle die hochkerzige Nitralampe zu benutzen, den schwersten Hemmschuh, mit dem die Berufsphotographie belastet ist, hat man immer noch nicht abgeworfen.

Es war ein Danaer-Geschenk, das der Wiener Photograph Rabending der Fachphotographie machte, als er in längst vergessenen Zeiten anfing, seine Negative zu retuschieren. Jahrzehntelang hat es sich das Publikum gefallen lassen und es wohl auch schön gefunden, wenn ihm der Photograph glatt retuschierte, geleckte Aufnahmen lieferte. Aber diese Zeiten sind vorbei. Nur haben es viele Fachphotographen noch nicht bemerkt. Nach wie vor werden in den Fachzeitschriften „geschickte Retuscheure" gesucht, die man vielleicht besser bezahlt als einen in moderner Aufnahmetechnik bewanderten Lichtbildner. Immer noch tobt sich der Bleistift auf dem Negativ aus, werden Platten matt lackiert, geschabt, abgedeckt und sonstwie bearbeitet.

Derartige Manipulationen bedeuten heute aber nichts anderes als, um ein drastisches Beispiel zu nennen, die Reparatur einer Taschenuhr mit dem Vorschlaghammer! Man treibt den Teufel mit Beelzebub aus, indem man versucht, Mängel der photographischen Technik durch grobe Eingriffe in das Negativ zu verbessern. Wir wollen nicht puritanisch sein: niemand wird etwas dagegen einwenden, wenn man einen Kratzer im Negativ oder Nadelstiche zudeckt. Retusche im üblichen Sinne bedeutet aber eine barbarische Vergewaltigung der Grautöne eines Negatives.

Warum alle diese Eingriffe? Man beseitigt Falten und Runzeln. Sommersprossen und Hautunreinigkeiten werden mit dem Bleistift entfernt, Mängel der Beleuchtung und der

Farbwiedergabe mit der photographischen Technik wesensfremden Mitteln zu beheben versucht. Und dann mutet man dem Publikum zu, in hellen Haufen zum Fachphotographen zu kommen, um sich Bilder machen zu lassen, die in bezug auf Lebensechtheit und Natürlichkeit von einer Durchschnittsaufnahme des Knipsers glatt erschlagen werden. Für derartige Bildnisse gibt das Publikum heute kein Geld mehr aus, auch wenn es das könnte.

Hier helfen keine Pflästerchen, indem man z. B. seine Bilder auf Papieren mit neuer Oberfläche herstellt. Man muß ganz von vorn anfangen und sich zu einer einwandfreien Negativtechnik bekehren. Man hat zu lernen, seine Modelle so zu beleuchten, daß ein natürlich wirkender Lichtfall herauskommt. Schlechte Kinoeffekte werden nur von einem Teil des Publikums geschätzt, der nicht der beste ist. Die gefürchteten Falten lassen sich durch zweckmäßige Beleuchtung stark mildern. Es wird heute kaum noch jemand so unvernünftig sein und auf ihrer vollständigen Beseitigung bestehen.

Beherrschung der Beleuchtungstechnik muß vorausgesetzt werden. Dann aber hat man sein Augenmerk dem Aufnahmematerial zuzuwenden. Die Fleischtöne fordern gebieterisch ein für rote Töne gut empfindliches Material. Die ihren Namen wirklich verdienende Orthoelmulsion war gewiß ein Fortschritt im Vergleich zu nur blauviolett empfindlichem Aufnahmematerial. Aber weit über ihr stehen moderne Panchroemulsionen.

Seit einiger Zeit stehen uns in der Agfa-Superpan- und der Kodak-Super Sensitiv-Emulsion Aufnahmeschichten mit ganz hervorragenden Eigenschaften zur Verfügung. Zunächst haben sie schon bei weißem Licht eine außerordentlich hohe Allgemeinempfindlichkeit, die bei Nitralicht noch wesentlich ansteigt. Dann weisen diese Emulsionen eine bisher nicht bekannte Sensibilisierung für Grün und Rot auf. Dazu haben sie eine sehr lange, nutzbare Gradation.

Was den Fachphotographen hiervon am meisten interessiert, ist ohne Zweifel die hohe Allgemeinempfindlichkeit. Sie ist auch sehr wertvoll, erlaubt sie doch, bei künstlichem Licht mit verhältnismäßig geringem Beleuchtungsaufwand und Objektiven nicht extrem hoher Lichtstärke Momentaufnahmen zu machen. Das ist für das Festhalten ungezwungener Stellungen sehr wichtig.

Nicht weniger bedeutungsvoll ist die lange Gradation. Sie ermöglicht die Bewältigung sehr großer Helligkeitskontraste. Die Schatten sind durchgezeichnet. Die Spitzlichter sitzen hervorragend und müssen dem Negativ nicht erst mittels des Bleistiftes verliehen werden, welchen sanften Betrug ein einigermaßen geschultes Auge fast immer bemerken wird.

Am wichtigsten ist jedoch der Umstand, daß diese Emulsionen eine bisher nur schwer zu erreichende Farbwiedergabe ermöglichen. Die Töne im Gesicht kommen entsprechend ihrer optischen Helligkeit. Fleisch wirkt wirklich wie Fleisch, und blaue Augen kommen der Natur entsprechend. Blondes Haar wird mit der ihm eigenen Helligkeit wiedergegeben. Alle Farbtöne werden in die entsprechenden Grauwerte umgesetzt. Rot, das ein Drittel des Spektrums ausmacht, wird nicht mehr stiefmütterlich behandelt. Blaue und violette Töne werden ihrer geringen optischen Helligkeit entsprechend dunkler wiedergegeben. Derartige Porträts atmen Leben.

Sie ließen sich auch früher erreichen. Aber dazu bedurfte es dann der Benutzung so strenger Filter, daß man so nur ausnahmsweise im Porträtatelier arbeiten konnte. Bei Orthoemulsionen half außerdem kein Filter, um die naturwahre Wiedergabe roter Töne zu erzwingen.

Wer hier skeptisch ist, dem kann nur empfohlen werden, einmal selber ein paar Vergleichsaufnahmen zu machen. Wenn er nicht vollkommen blind ist, werden ihn die Ergebnisse frappieren!

Dieser oder jener Photograph, der früher einmal von Panchroemulsionen gehört hat, wird Einwände wegen technischer Schwierigkeiten machen. Z. B. Entwickeln der Negative im Dunkeln. Nun, es gibt Desensibilisatoren. Wer sich ganz von alten Ansichten frei machen kann, könnte die Panchroschichten auch im Dunkeln nach Zeit entwickeln, wie das hervorragende ausländische Fachleute seit langem mit bestem Erfolg machen. Ein besonderes Grünfilter für das Beschicken der Kassetten wird man auch noch erschwingen können, wenn man sich nicht zutraut, es im Dunkeln zu besorgen.

Wenn oben gesagt wurde, daß es der Fachphotographie schlecht gehe, so wird davon nicht jeder betroffen, der sein Brot mit der Kamera verdient. Es gibt heute noch Berufs-

photographen, die den Verhältnissen entsprechend gut zu tun haben und kein Hehl daraus machen. Es sind das die, die mit der Zeit gegangen sind. Für sie hätten diese Zeilen nicht geschrieben zu werden brauchen.

Das gilt ganz besonders für eine Anzahl Außenseiter, die nicht als Berufsphotographen gelernt haben, aber es heute nach dem Buchstaben des Gesetzes doch sind. Diese Leute gingen ungehemmt an die Photographie heran. Das nötige künstlerische Fingerspitzengefühl brachten sie mit, erlernen kann man es ja nicht. Dafür erlernten sie aber die photographische Technik. Und zwar mustergültig. Sie können sehen und das Gesehene photographisch wiedergeben. Damit haben sie den Erfolg, und wenn man sie deswegen noch so scheel ansieht. Sie kennen keine Retusche, können überhaupt nicht retuschieren, Grund genug für den „gelernten" Fachmann, sie von oben herab anzusehen.

Man spreche einmal mit diesen Leuten über ihre Aufnahmetechnik, über ihre Ansichten über die Photographie überhaupt. Sie sind Fanatiker der photographischen Ehrlichkeit. Es fällt ihnen auch leicht. Sie wissen, welches Hilfsmittel sie in modernen Panchroemulsionen haben und brauchen nicht zu korrigieren und nichts zu „verschönern".

Der Grauschleier auf Bromsilbergelatineschichten.

Von P. Wiegleb, Schwerin i. M. [Nachdruck verboten.]

Die Tonskala der Bromsilbergelatineschichten läuft von einem kaum wahrnehmbaren Grau bis zu kräftiger Schwärzung. Dabei sollen die nicht vom Lichte getroffenen Stellen glasklar sein. Ist das nicht der Fall, so ist Schleierbildung eingetreten. Überschreitet diese nicht die Grenzen eines schwachen, gleichmäßigen grauen Beloges, so ist der Schleier in den meisten Fällen unschädlich, oft von Nutzen, da er dann die feinsten Schattendetails besser sichtbar macht. Bei hochempfindlichen Platten tritt die Schleierbildung am häufigsten auf, und man betrachtet sie als deren besonderes Kennzeichen. Das ist in diesem Sinne jedoch nicht zutreffend. Wenn auch das hochempfindliche Material leicht zur Schleierbildung neigt, liegt es jedoch mehr oder weniger an der Behandlungsweise, wieweit sich ein Schleier bildet und ausprägt.

Die Ursache der Schleierbildung kann verschieden sein und ist nicht immer leicht zu erkennen. Es kann sich dabei um Emulsionsschleier, Luftschleier, Entwicklungsschleier, Schleier durch Einwirkung von Gasen und Dämpfen und um Lichtschleier handeln. Bei der Ermittlung prüft man in erster Linie, ob diejenigen Stellen, die bei der Belichtung in der Kamera vor der Lichtstrahlung geschützt sind, also die Plattenränder, die in der Kassette aufliegen, glasklar sind. Sind diese Stellen klar, so ist der Schleier während der Belichtung entstanden, sind die Ränder jedoch auch verschleiert, so muß der Schleier vor oder nach der Belichtung entstanden sein.

Der Schleier wird sichtbar durch die Reduktion von Bromsilber im Entwickler. Das Bromsilber kann auch ohne Belichtung, nur durch die Entwicklereinwirkung geschwärzt werden. Das geschieht um so leichter, je freier das Bromsilberkorn liegt und je größer dieses ist. Diese letztere Vorbedingung trifft für hochempfindliche Platten zu. Dadurch werden dem Entwickler gute Angriffspunkte geboten. Wird das Korn von Gelatine umhüllt, so hat der Entwickler nur schwer Zutritt, und das Bromsilberkorn bleibt längere Zeit unbeeinflußt. Wird es belichtet, so ist es um so leichter reduzierbar, je stärker die Lichtwirkung war. Die Gelatine als Einbettungsmaterial des Bromsilbers wirkt bei der Entstehung des Bildes in günstigem Sinne, da die Gelatine die Reduktion des nicht oder nur wenig belichteten Bromsilbers verhindert. Das Bild kann sich daher in allen Tönen aufbauen, bevor eine Schwärzung des nicht belichteten Bromsilbers und damit eine Schleierwirkung auftreten kann.

Hieraus ersehen wir, daß die Schleierbildung durch Entwicklung von der Dauer der Entwicklung abhängig ist, weshalb unterbelichtete Negative, die lange im Entwickler gelassen werden, fast stets einen mehr oder weniger starken Grauschleier zeigen. Dabei begünstigen höhere Temperaturen die Schleierbildung, aber nur deshalb, weil bei höheren Wärmegraden chemische Reaktionen schneller verlaufen. Auch die Art der Bromsilberemulsion spielt hinsichtlich der Abhängigkeit des Schleiers von der Entwicklungsdauer eine Rolle. Am günstigsten verhält sich das ungereifte oder nur wenig gereifte feinkörnige Bromsilber. Mit solchen

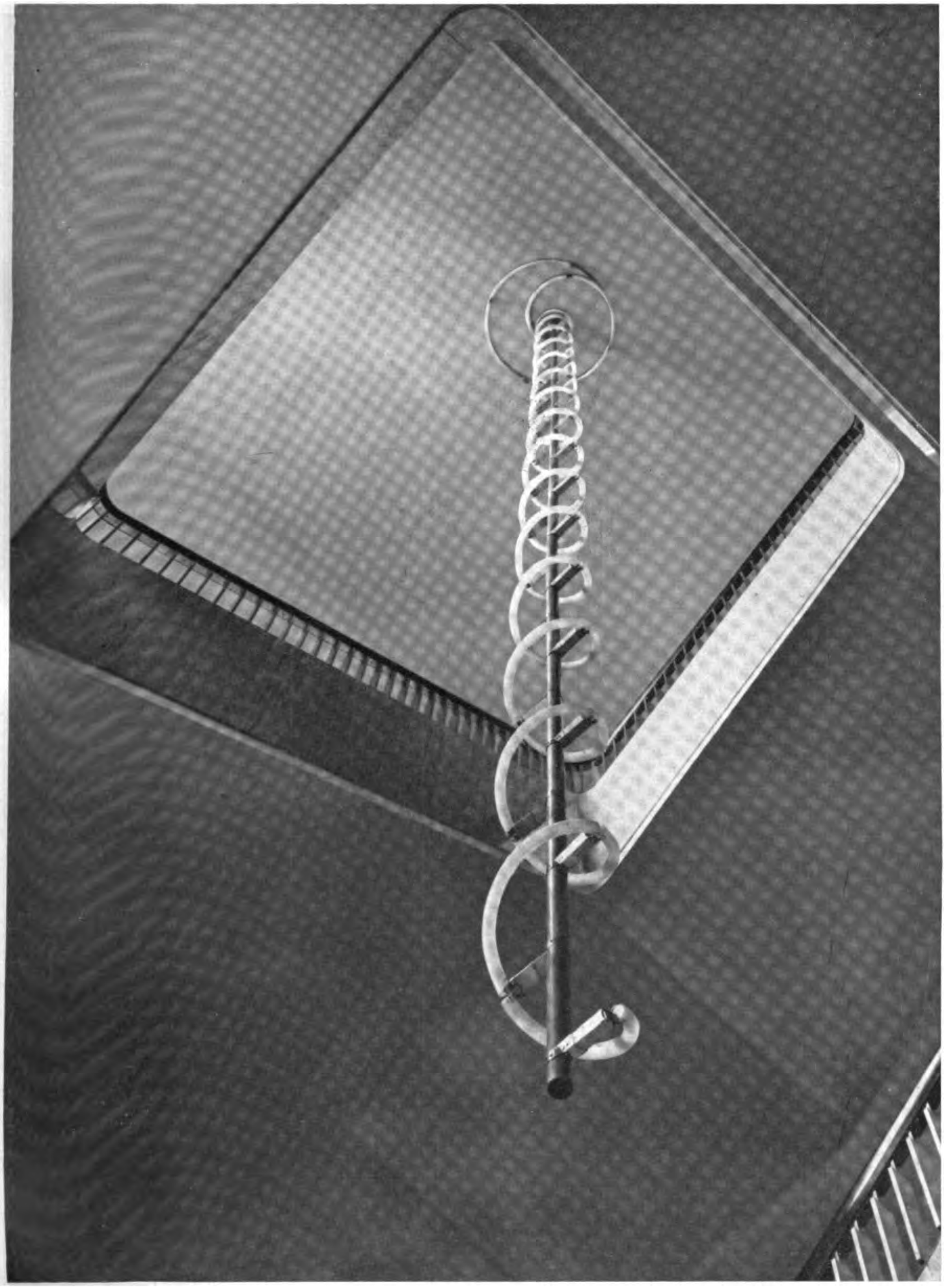

JONAS, G.D.L., DRESDEN



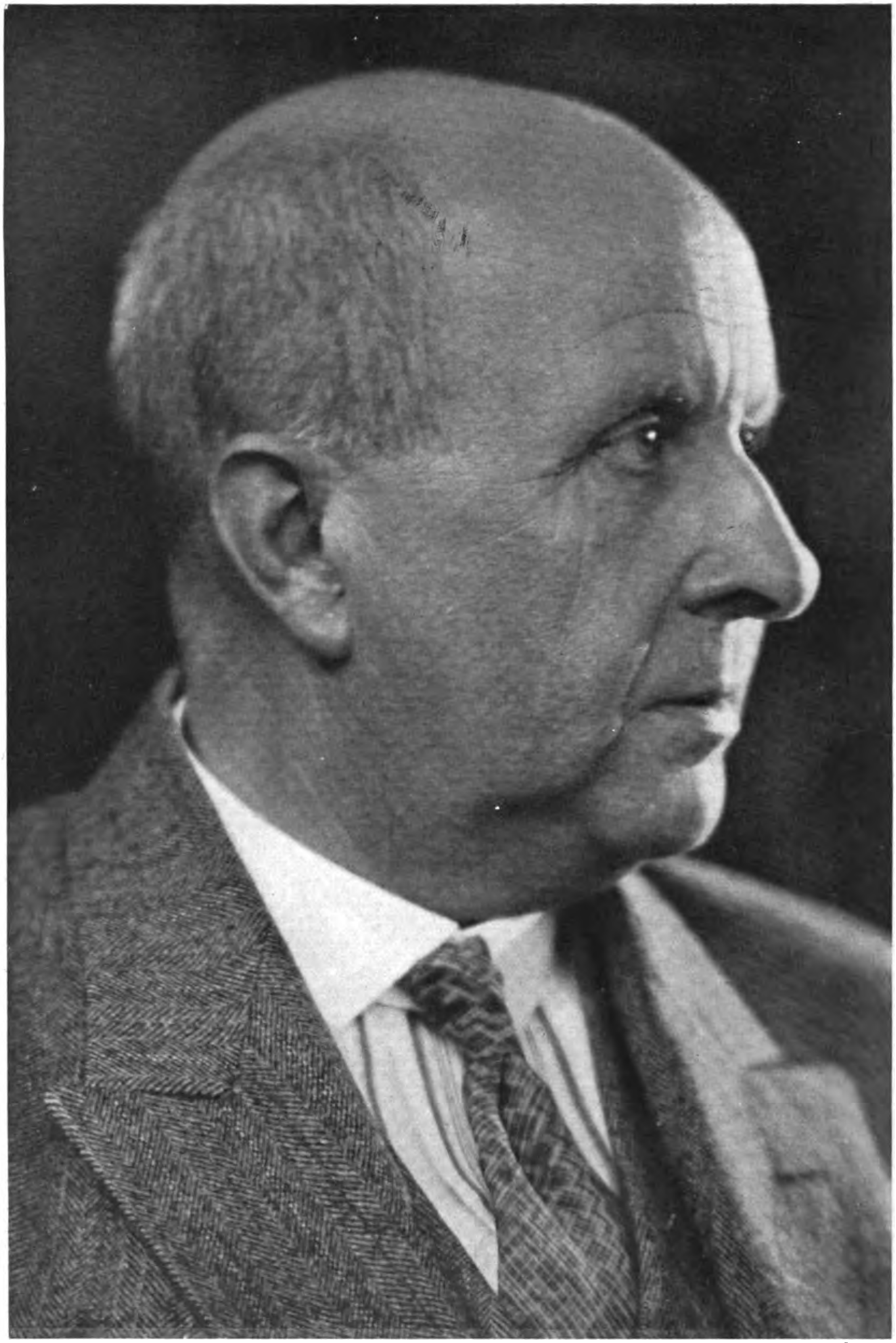
SCHAFGANS, G.D.L., BONN



HÜBNER, G.D.L., KONSTANZ



SCHMIEDT, G.D.L., HAMBURG Beleuchtungskörper


OTTO MENTE †

Emulsionen sind immer mit Leichtigkeit schleierfreie, glasklare Negative zu erzielen. Deshalb werden solche Schichten für Strichaufnahmen, die neben gedeckten Lichtern glasklare Striche aufweisen müssen, benutzt. Je weiter nun die Reifung des Bromsilbers getrieben wird, desto gröber wird das Korn, das dann unter günstigen Umständen schon in unbelichtetem Zustande zum Schleiern neigt. Dieser Schleier hängt von den besonderen Eigenschaften der Emulsion ab, und es ist Aufgabe der Entwicklung, die Hervorrufung des Bildes zu beenden, bevor das unbelichtete Bromsilber reduziert wird. Dabei ist es nicht gleichgültig, welcherart der benutzte Entwickler ist.

Entwickeln wir eine unbelichtete Platte in einem beliebigen Entwickler, so werden wir finden, daß nach einer bestimmten Zeit, die für die betreffende Emulsion maßgebend ist, Schleier eintritt, der mit der weiteren Dauer der Entwicklung zunimmt. Wird eine zweite Platte der gleichen Emulsion normal belichtet und mit gleicher Dauer in gleicher Weise entwickelt, so können wir feststellen, daß der Schleier sich erst viel später einstellt als bei der ersten unbelichteten Platte. Wird hierauf weiter entwickelt, so bleibt nach einem gewissen Zeitraum das Bild in seiner Kraft stehen, während der Schleier zunimmt.

Die Ursache, daß die Schleierbildung bei der belichteten Platte erst später einsetzt, ist darin begründet, daß sich bei der Belichtung des Bromsilbers Brom abspaltet. Dieses verbindet sich während der Entwicklung mit dem Alkali des Entwicklers zu Bromkali und übt damit eine verzögernde Wirkung aus. Da dieser Vorgang bei der unbelichteten Platte nicht in dem Maße stattfinden kann, ist hier die Schleierbildung eine größere. Sie wird dadurch vermehrt, daß sich geringe Mengen von Silberhaloid lösen, die sich dann, vom Entwickler reduziert, an das Bromsilberkorn anlagern und Entwicklungskeime bilden. Wird nun einem kräftig arbeitenden Entwickler eine genügende Menge Bromkali zugesetzt, so ist die Schleierbildung einer belichteten Platte für die übliche Fertigentwicklungsdauer verhindert. Im weiteren Verlauf der Entwicklung stehen sich Deckung und Schleierdichte in fast gleichen Verhältnissen gegenüber. Die Wirkung des Bromkalis kann durch einen Jodkaliumzusatz unterstützt werden. Es genügt der Zusatz einer sehr kleinen Menge; er soll nicht mehr als 1 g in einem Liter Entwickler betragen, da sonst die Entwicklung und auch die Fixage verlangsamt wird.

Wir haben daher durch den Bromkalizusatz die Möglichkeit, sich bildende Schleier wenn nicht ganz zu unterdrücken, so doch in annehmbaren Grenzen halten zu können. Aus diesem Grunde finden wir daher auch in den Entwicklerrezepten stets die Angabe einer bestimmten Bromkalimenge, damit der der Emulsion eigene Schleier während der üblichen Entwicklungszeit nicht zum Vorschein kommt.

Nicht alle Entwicklungssubstanzen reagieren in gleicher Weise auf den Zusatz von Bromkalium. Langsam arbeitende Entwickler, wie Hydrochinon, Glycin, sind gegen Bromkali empfindlich und sprechen sofort darauf an. Die Wirkung äußert sich in einer stark verlängerten Entwicklungsdauer, wobei sich die Kontraste des Bildes steigern können. Hier ist mit dem Bromkalizusatz vorsichtig umzugehen, da sonst auch ein allgemeiner Gelbschleier auftreten kann. Bei Rapidentwicklern, als deren Hauptvertreter das Metol gelten kann, wirkt ein starker Bromkalizusatz nur schleierverhindernd, ohne die Entwicklungsdauer nennenswert zu verlängern.

Die Beschaffenheit des Entwicklers selbst kann unter besonderen Umständen ebenfalls die Schleierbildung begünstigen oder verursachen. Die Ursachen können verschiedene sein. So übt ein zu geringer oder ein zu hoher Gehalt an Sulfit eine ungünstige Wirkung aus; auch ein zu hoher Hydrochinongehalt kann Ursache des Schleiers sein. Am häufigsten wird Schleier durch einen zu hohen Alkaligehalt hervorgerufen. In den meisten Fällen dann, wenn bei unterbelichteten Aufnahmen durch vermehrten Alkalizusatz das Erscheinen der Details erzwungen werden soll. Ungeeignete Temperaturen haben das nämliche Ergebnis. Hydrochinon und Pyrogallus sind für höhere Wärmegrade besonders empfindlich.

Grauschleier kann weiter entstehen durch die Einwirkung der Luft. Sei es, daß die Platten zu oft zum Betrachten aus der sie bedeckenden Entwicklerflüssigkeit genommen werden, oder sei es, daß bei langen Filmbändern diese nur vorübergehend während kurzer Zeit in den Entwickler tauchen. Besonders ist ein hoher Hydrochinongehalt im Entwickler — es werden ja heute fast ausschließlich Metol-Hydrochinon-Kombinationen benutzt — die Ursache von Luftschleier. Der Luftschleier beruht auf einer Chemilumineszenz und entsteht bei der Oxydation der Entwicklersubstanz. Bei der Oxydation dieser erhält die Schicht einen latenten

Lichteindruck, der sich bei der weiteren Entwicklung schwärzt. Eine Erhöhung des Sulfitgehaltes wirkt dem entgegen. Empfehlenswert ist ferner, in diesem Falle möglichst luftfreies, abgekochtes Wasser zum Entwickleransatz und zur Verdünnung zu benutzen. Ferner kann Luftschleier durch die katalytische Wirkung von Kupfer und durch die Gegenwart von Formaldehyd entstehen.

Um den Luftschleier zu vermeiden, kann ein Zusatz von geringen Mengen Pyrogallussäure zum Entwickler gemacht werden. Auch teilweise oxydierte Pyrogalluslösung wirkt in sichtbarer Weise. Die Oxydationsprodukte des Metol wirken durch ihre desensibilisierende Eigenschaft in ähnlicher Weise. Nur haben diese Zusätze den Nachteil, den damit vermischten Entwickler in seiner Haltbarkeit und seinen besonderen Eigenschaften zu beeinflussen. Gänzlich verhindert werden kann der Luftschleier bei Gegenwart von Desensibilisatoren, von denen das Pinakryptol-Grün am günstigsten wirkt, da es nicht, wie das Phenosafranin, die Schicht anfärbt. Der Farbstoff wird in der gleichen Weise wie zur Desensibilisierung selbst angewandt. Er kann dem Entwickler zugesetzt werden, oder er wird in der gleichen Verdünnung als Vorbad benutzt. Die letztere Anwendungsweise ist vorzuziehen, da sich dabei kein Niederschlag bilden kann, der den Farbstoff ausfällt. Die Badedauer beträgt mindestens eine Minute. Die Empfindlichkeit der Schicht wird dadurch herabgesetzt, und der durch die Oxydation des Entwicklers ausgelöste Lichteindruck genügt nicht mehr, die Schicht latent zu beeinflussen.

Doch noch andere äußere Einflüsse können das Bromsilber latent verändern. Es sind dies die unsichtbaren Lichtstrahlen, die häufiger auftreten, als wir annehmen. Besonders gefährdet sind lichtempfindliche Schichten, wenn sie in helle Papiere gepackt werden, die vorher dem Lichte ausgesetzt waren. Die hellen Papiere speichern dabei Licht in sich auf, das sie später in der Dunkelheit, für unser Auge unsichtbar, langsam wieder abgeben. Dadurch ist das in solche Papiere eingepackte lichtempfindliche Material gefährdet. Ist das Papier bedruckt, so ist an den mit den Schriftzeichen bedeckten Stellen naturgemäß die Lichtaufnahme unterbunden. Im Kontakt mit einer Platte wirken nur die freiliegenden Stellen auf die lichtempfindliche Schicht, wodurch ein negatives Bild der Schrift hervorgerufen wird. Diese Art der Schleierbildung kann bei der Entwicklung nicht korrigiert werden.

(Schluß folgt.)

Aus der Werkstatt des Photographen.

Feinkornentwicklung.

Für die Entwicklung kleiner Bildformate ist eine Entwicklung von besonderer Kornfeinheit sehr erwünscht, da mit solchen Aufnahmen in der Regel eine starke Bildvergrößerung vorgenommen wird. Die Kleinkamera wird heutigentags auch von Berufsphotographen im Pressedienst usw., vielfach benutzt, da sie am ehesten ein schnelles, unbemerktes Operieren zuläßt. „American Photography“ empfiehlt für die Entwicklung kleiner Negative die nachfolgende Glycin-Formel:

Natriumsulfit	3 g,
Glycin	1 g,
Soda sicc.	3 g,
Wasser	500 ccm.

Man löse die einzelnen Substanzen der angegebenen Reihe nach; man füge keine neue Substanz zu, bevor die vorige vollkommen gelöst ist. Die Dauer der Entwicklung beträgt bei 18° C etwa 35 Minuten. Manchem Photographen mag diese Zeit etwas lang erscheinen, aber gerade diese langsame Entwicklung bildet einen wesentlichen Faktor für die Gewinnung von feinkörnigen Negativen, denn langsame Entwickler neigen im allgemeinen zu Weichheit und feinem Korn. Hier ist auch die Tank-Verwendung am Platze.

Neuerdings ist von Lumière und Seyewetz für besondere Kornfeinheit das Paraphenylendiamin in Zusammensetzung mit Trinatriumphosphat empfohlen worden. Die Formel lautet nach der „Revue Française de Photographie“ Nr. 293 wie folgt:

Natriumsulfit sicc.	60 g,
Paraphenylendiamin	10 g,
Zehnprozentige Lösung von Trinatriumphosphat	20 ccm,
" " " Bromkalium	10 "
Wasser	1 Liter.

Die Entwicklung beansprucht hier etwa eine Stunde (bei 17—18° C). Wird der Gehalt an Trinatriumphosphat erniedrigt auf 10 ccm, so wird das Korn noch feiner, aber es wird hierbei auch eine Verlängerung der Exposition bedingt, und zwar um das Doppelte der normalen Exposition, wie solche bei gewöhnlicher Entwicklungsweise üblich ist.

In „British Journal" vom 10. Juni 1932 wird der Metol-Hydrochinon-Borax-Entwickler nach Wellington besonders geschätzt. Dieser Entwickler liefert bei richtiger Exposition beste Resultate und arbeitet in praktisch normaler Weise; es resultieren etwas weiche Negative bei üblicher Entwicklungsdauer. Eastman gibt für Metol-Hydrochinon-Borax sehr verschiedene Formeln, namentlich bezüglich des Anteils von Borax; die Entwicklung verläuft langsamer als normal. Der von Gevaert empfohlene Feinkorn-Entwickler ist der Kodak-Zusammensetzung ähnlich. „British Journal" führt drei Formeln nach vorgenannten drei Autoren (und in deren Reihenfolge) an:

Metol	2 g,	2 g,	2 g,
Natriumsulfit sicc.	10 g,	100 g,	100 g,
Hydrochinon	2 g,	5 g,	3 g,
Resorcin	—	—	2 g,
Borax	20 g,	2 g,	2 g,
Wasser	1000 g,	1000 g,	1000 g.

Die zweite Formel wird für alle Arten von Emulsionen empfohlen. Die dritte Formel besitzt rücksichtlich der Entwicklermenge den stärksten Sulfitgehalt. Es wird hier aus der Emulsion ein gewisser Bromsilberbetrag gelöst, im Entwickler reduziert und als kolloidales Silber an den Wänden der Schale niedergeschlagen. Der Entwickler zeigt trotzdem fast dieselbe Ausdauer wie ein gewöhnlicher Entwickler. Seine Haupteigenheit besteht darin, daß er sehr empfindlich gegen Bromkali ist. Dasselbe sammelt sich bei wiederholtem Gebrauch stark an, letzten Falles sind dann reichlichere Expositionen am Platze.

Eine andere neuere Spezialformel für Feinkornentwicklung stammt von der Agfa und hat folgende Zusammensetzung: Metol 4,5 g, Natriumsulfit sicc. 85 g, Soda sicc. 1 g, Bromkali 0,5 g, Wasser 1000 ccm. — B. Leitner empfahl mit Rücksicht auf bedeutende Bildvergrößerung den nachstehenden Feinkornentwickler mit Glyzerinzusatz (letzteres wirkt ein wenig beschleunigend): Metol 10 g, Hydrochinon 2 g, Natriumsulfit sicc. 100 g, Bromkali 2 g, Glyzerin 6 ccm, Wasser 1000 ccm. Dieser Entwickler verlangt reichliche Exposition und arbeitet viel langsamer als die gewöhnlichen Metol-Hydrochinon-Entwickler.

Von Lumière und Seyewetz ist in jüngster Zeit noch ein Paraphenylendiamin-Entwickler mit Borax bekanntgegeben worden, dessen Feinkörnigkeit nach Vorlage von Mikrophotographien besonders gerühmt wird. Diese neue Formel lautet:

Paraphenylendiamin	10 g,
Natriumsulfit sicc.	60 g,
Borax	50 g,
Wasser	1000 ccm.

Die Dauer der Entwicklung, um für Vergrößerung zweckmäßige Negative zu erzielen, beträgt etwa eine Stunde. Es ist beobachtet worden, daß dieser Feinkornentwickler bei hochempfindlichen Emulsionen von größtem Vorteil ist.

Abgesehen von der Wahl des Entwicklers spielen für den Grad der Kornfeinheit noch andere Umstände mit. Man vermeide vor allem eine forcierte Entwicklung, wenn höchst feines Korn gewünscht wird. Überlanges Verweilen in einem schon viel benutzten Fixierbad führt häufig zu einem gröberen Korn. Man vermeidet solches, wenn das Fixierbad in guter Verfassung ist und das Negativ nach kurzer, aber genügender Behandlung prompt herausgenommen wird. Man wasche die Negative gut, aber nicht ungebührlich lange, übergehe danach die Schicht mit einem Wattebausch oder weichem Sämischlederlappen. Sowohl beschleunigte Trocknung durch Hitze sowie langsame Trocknung in warmer dunstiger Atmo-

sphäre oder Trocknung in staubigem Raume wirken sehr leicht nachteilig. Mit natürlicher Trocknung in kühlem trockenen Luftzug fahren wir am sichersten.

Sehr beachtenswert sind ferner Lüppo-Cramers jüngste Mitteilungen über die Feinkornentwickler, worin erwähnt wird, daß er mit dem bekannten Crabtreeschen Boraxentwickler durchaus kein feineres Korn erhalten habe. Auch von anderer Seite wurde solches schon beobachtet. Vielleicht finden diese Widersprüche zu den Crabtreeschen Ergebnissen in dem Gebrauch verschiedenen Platten- und Filmmaterials ihre Klärung? Lüppo-Cramer hat auch den von Lumière und Seyewetz letzthin herausgebrachten Paraphenylendiamin-Entwickler mit Trinatriumphosphat (siehe oben) einer Prüfung unterzogen und hat damit sehr feinkörnige Negative (wie bei den alten nassen Kollodiumplatten) erzielt; Entwicklungsdauer eine Stunde. Es war Lüppo-Cramer jedoch nicht möglich, mit den bei gewöhnlicher Hervorrufung üblichen Expositionen annähernd auszukommen; dieselbe mußte beträchtlich, um das Mehrfache, verlängert werden. P. H.

Abwaschen der Schicht von alten Negativen.

Das Abwaschen alter Negative bereitete zwar auch bisher keine großen Schwierigkeiten, aber man brauchte zum Entfernen der Schicht doch mitunter Substanzen, die den Händen nicht zuträglich waren, oder gar Fluorsalze, die leicht die Oberfläche des Glases angriffen.

Die allbekannten Persil-Werke haben nun seit einiger Zeit ein Aufwasch-, Spül- und Reinigungsmittel unter dem Handelsnamen „Imi" herausgebracht, das heutzutage beinahe in jedem Haushalt zum Abwaschen von Geschirr, Küchengeräten usw. gebraucht wird. Ich habe mit „Imi" längere Zeit gearbeitet und gefunden, daß es nicht nur in der Fach- und Amateurphotographie, sondern auch in der Reproduktionstechnik zum Reinigen der Platten sehr gut zu verwenden ist, wenn es auf folgende Weise geschieht:

Man löst ein Viertel des Imi-Paketes (Preis je Paket 20 Pf.) in etwa 2—3 Liter heißem Wasser auf und legt die abzuwaschenden Platten langsam hinein. Nach einem Zeitraum von 3—4 Minuten schwenkt man die Schüssel im Kreise herum, wobei der Hauptteil der Silbergelatine von selbst abschwimmt. Den Rest entfernt man mit einer Nagelbürste. Nun spült man die Platte kurz in lauwarmem Wasser ab und bringt sie in eine schwächere Imi-Lösung (einen halben Eßlöffel auf etwa 2 Liter Wasser), in welcher man die Platte mit einem Leinwandlappen tüchtig abreibt, um die letzten Gelatinereste zu entfernen. Nach gutem Abwaschen der Platte unter fließendem Wasser tupft man dann das überschüssige Wasser ab und reibt sie mit einem sauberen Leinwandlappen trocken.

Negative, deren Schicht gehärtet war, legt man zweckmäßigerweise zuvor in ein Wasserbad, dem man einige Kubikzentimeter Salpetersäure zugesetzt hat. Solche Negative läßt man am besten über Nacht in diesem angesäuerten Wasser liegen und reinigt sie am folgenden Tag in der eben beschriebenen Weise. H. Dill.

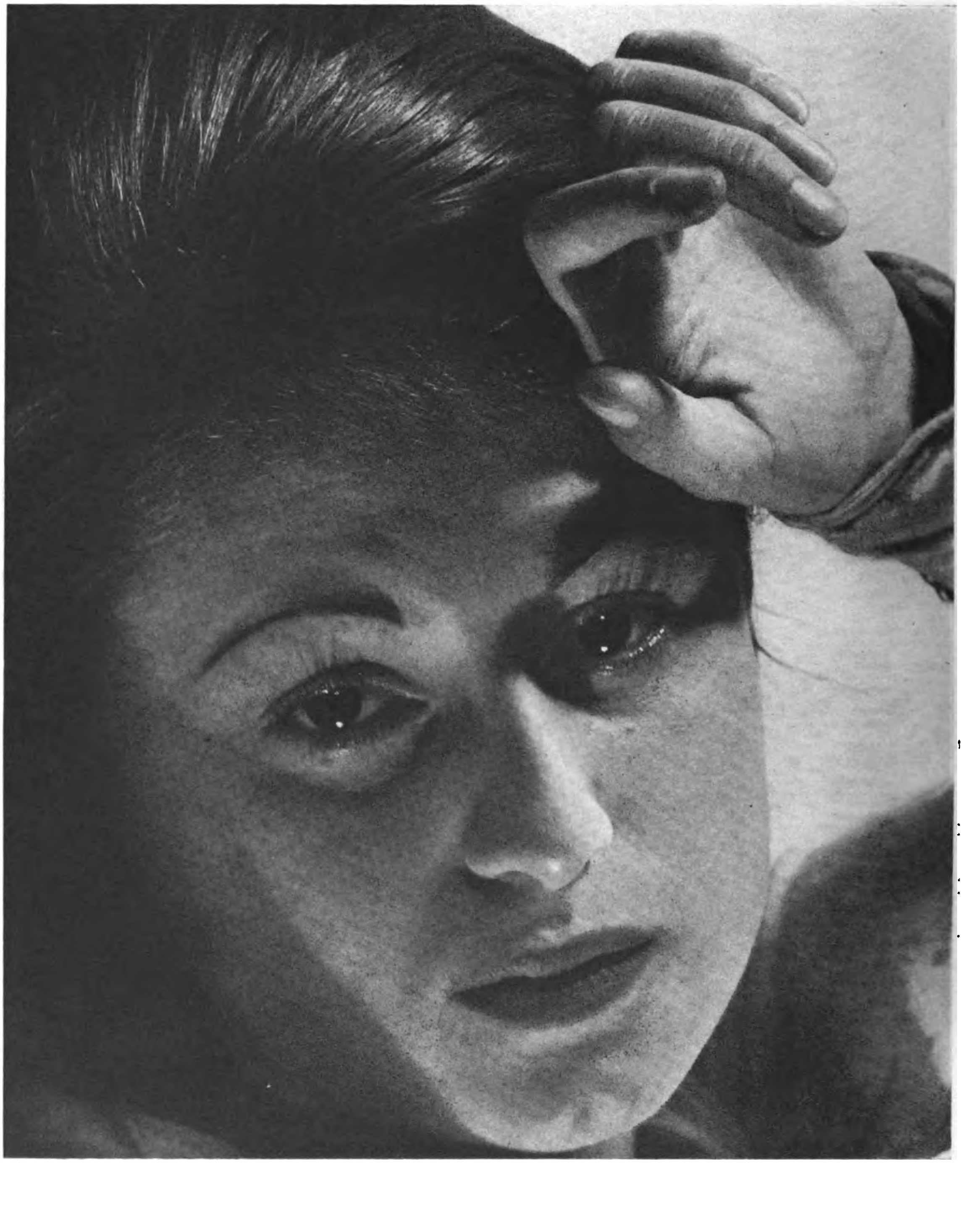
Zu den Abbildungen.

In den mit den Jahrestagungen der G. D. L. verbundenen Ausstellungen ist man gewöhnt, mit das Beste zu sehen, was die deutsche Berufsphotographie zu zeigen hat. Dies traf auch für die diesjährige Veranstaltung in Jena zu, der wir die Bilder dieses und des nächsten Heftes verdanken. Die Ausstellung, untergebracht in dem von der Firma Zeiss zur Verfügung gestellten Volkshaus, machte einen vortrefflichen Eindruck: Kaum Unzulängliches, hervorhebenswerter Durchschnitt, überraschend tüchtige, eigenartige und einzigartige Einzelleistungen, die neue Wirkungsmöglichkeiten und Anregungen vermittelten. Im vorliegenden Heft bringen wir das Porträt der jungen Dame mit der Teetasse in der Hand, natürlich-lässig auf dem Sofa sitzend, reizvoll im Licht und Bildraum von Frau Kretschmer, das in der Bewegung und im Ausdruck anziehende Porträt von Frau Hess, die lebendige Freilichtstudie von Rosner, abgerundete Bildniswirknngen von Gerling, Grainer, Siemssen, ausdrucksvolle Köpfe von Glauer, Stein und Jonas, zwei recht feine landschaftliche Aufnahmen von Schafgans und Hübner und die klare Aufnahme des neuartigen Beleuchtungskörpers von Schmiedt.

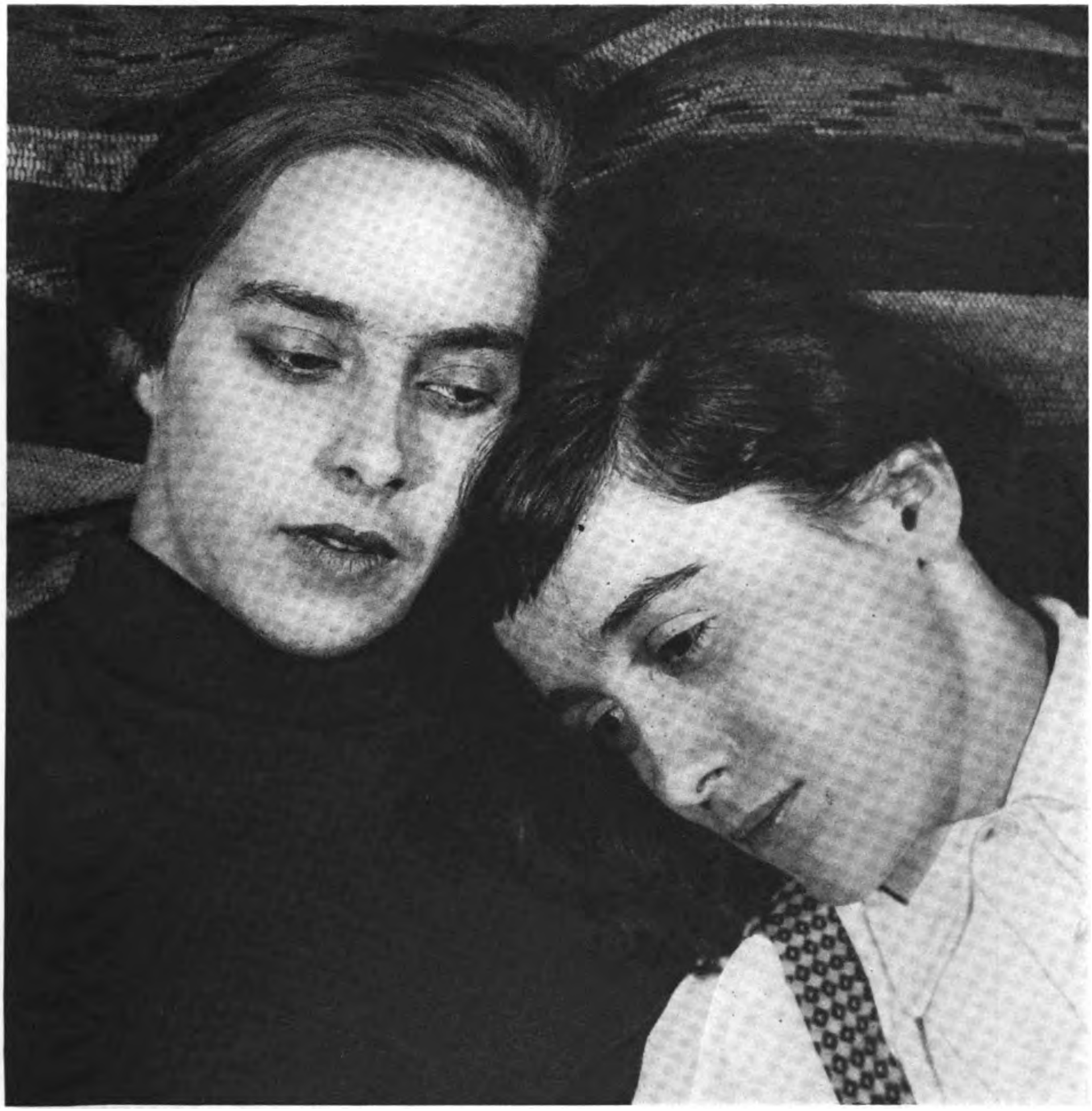
Die Reproduktion nach einer der letzten Aufnahmen von Professor Mente erscheint im Anschluß an den Nachruf im Juniheft.



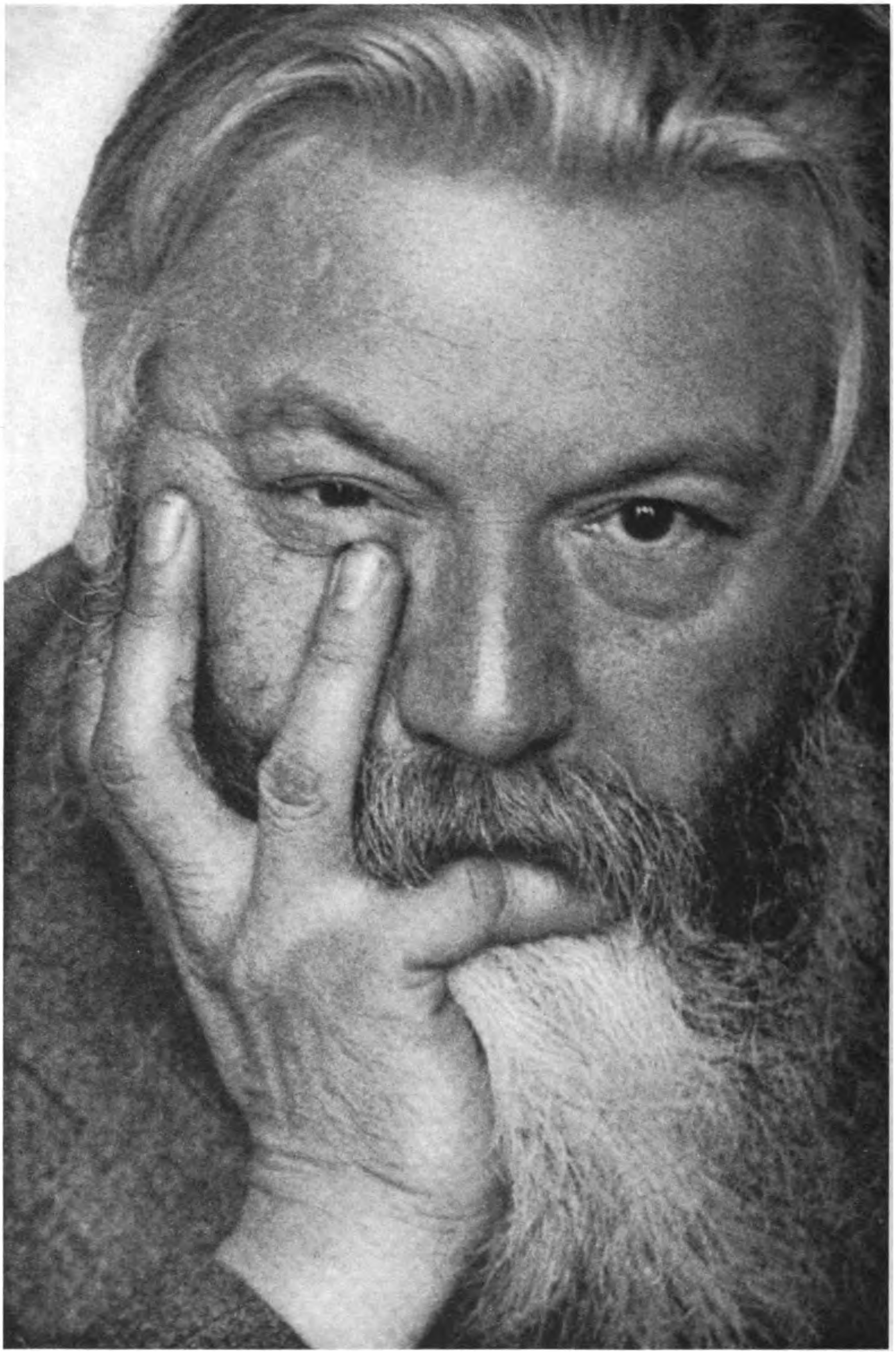
LAZI, G. D. L., STUTTGART



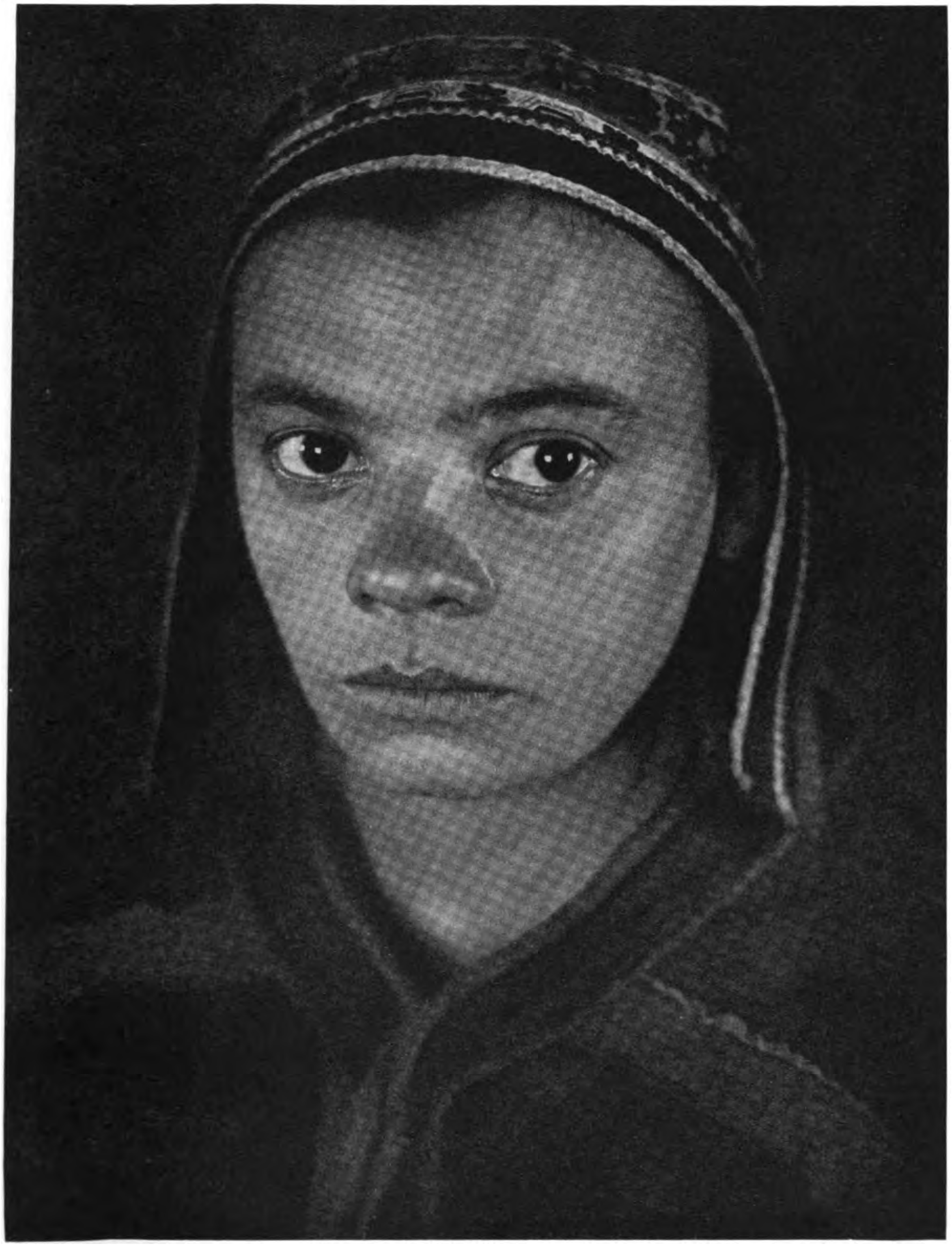
LAZI, G. D. L., STUTTGART



ERFURTH, G. D. L., DRESDEN



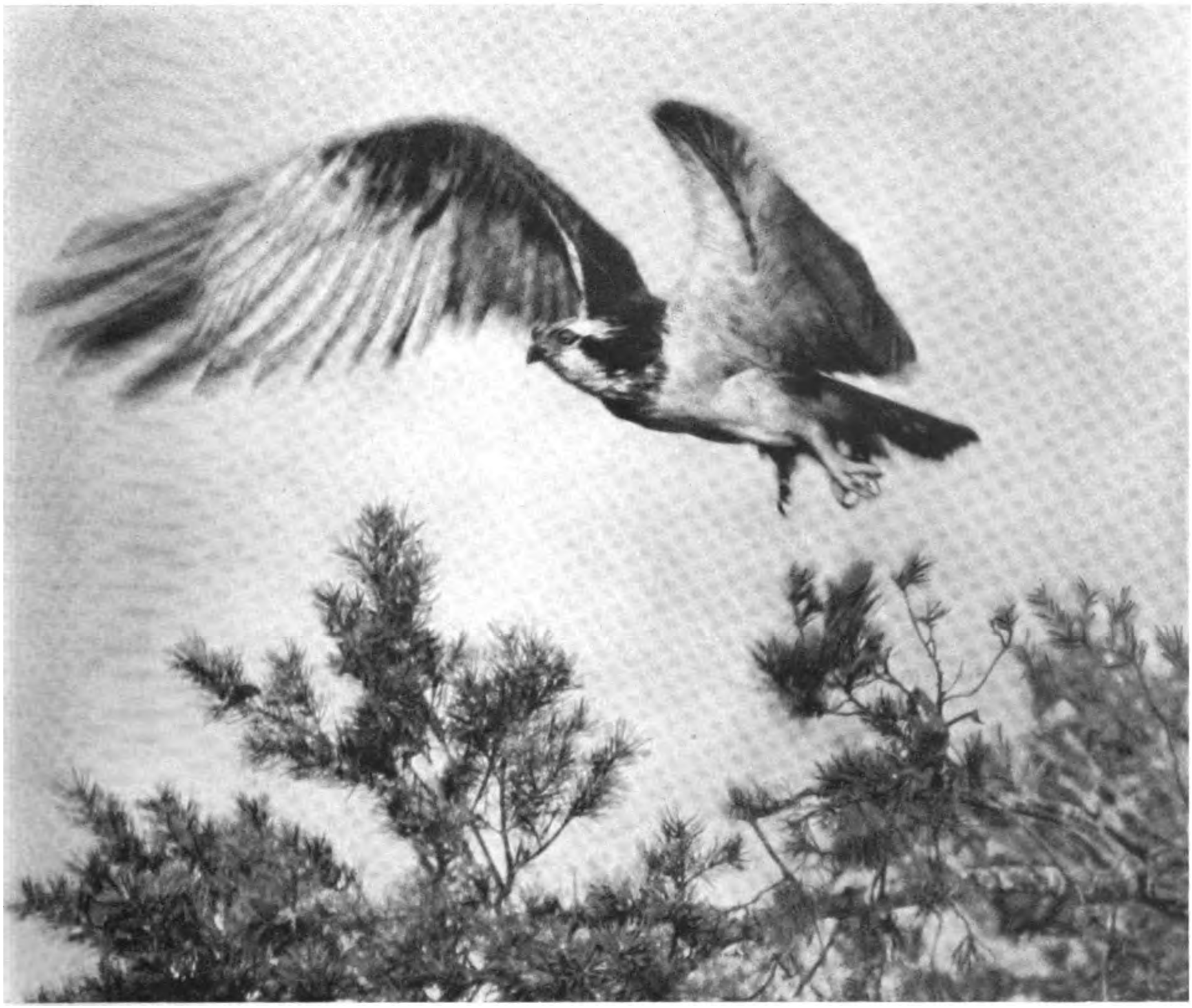
ERFURTH, G. D. L., DRESDEN



LENDVAI-DIRCKSEN, G. D. L., BERLIN

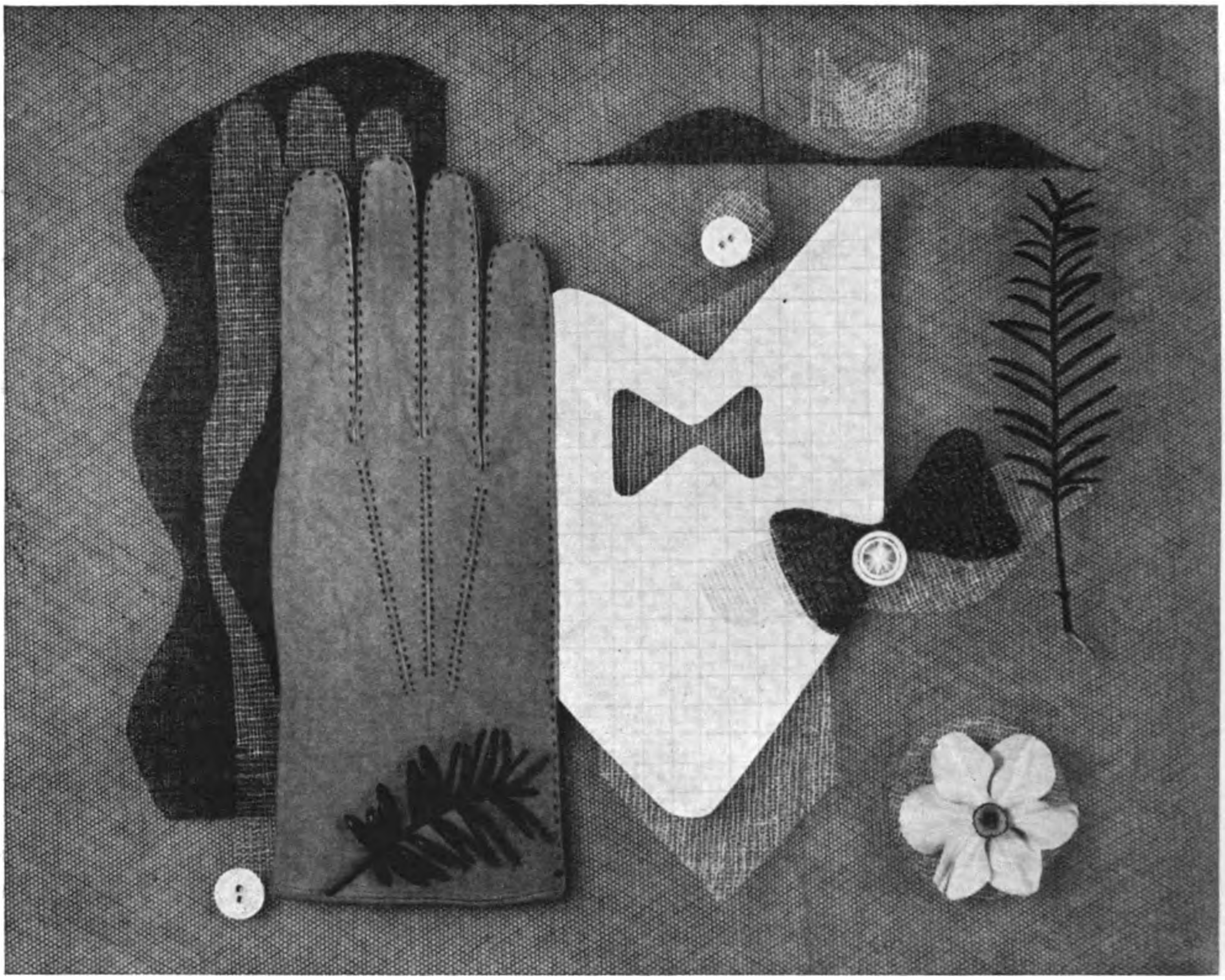


ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



W. HEGE, G. D. L., WEIMAR

FISCHADLER



PETERHANS, G. D. L., DESSAU

WERBEPHOTO

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Das alte Thema „Retusche“ ist durch die weitere Entwicklung der photographischen Technik wieder aktuell geworden. Dies veranlaßte uns, erneut zu der Frage Stellung zu nehmen, ob heute eine manuelle Nachbehandlung von Negativ und Kopie noch erforderlich ist, wenn die gebotenen Mittel wirklich ausgenutzt würden. Die Antwort gibt der im Juliheft erschienene Aufsatz „Schluß mit der Retusche“.

Dieser Aufsatz, der klar und eindeutig auf die Bedeutung des neuen Aufnahmematerials für die Porträtphotographie hinweist, hat uns eine Reihe Zuschriften zustimmenden und ablehnenden Inhalts eingebracht, deren Zahl uns wegen der Anteilnahme erfreute, die aber auch erkennen ließen, daß Retusche immer noch mit zum wichtigsten Rüstzeug des Porträtphotographen gehört. Wegen Raummangels, wegen der Wiederholungen und weil in manchen Fällen der Aufsatz mißverstanden wurde, können wir hier auf den Inhalt der Zuschriften nicht näher eingehen. Erwähnt sei nur, daß einige Kritiker schon von sich aus die photographischen Neuwerte wohl erkannt haben, sie aber aus Geschäftsrücksichten und wegen unkontrollierbarer Publikumswünsche nicht einzuführen wagen, daß andere an eine wahre „Kunst“ der Retusche glauben, die der Amateur nicht kenne und die darum schon ihren Wert behalte, daß durch sie erst eine schöne, harmonische Wirkung erreicht werden könne, wieder andere nehmen an, daß wir Ausbessern kleiner Materialfehler, Kratzer usw. auch zur Retusche zählen.

Um alle diese Dinge, um die „Verschönerungen“ aus Existenzrücksichten geht es aber, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie. Mit dem bloßen Aufhören zu retuschieren ist nichts getan. Das Entscheidende ist: Panchromatische Schichten geben die feinsten Tonabstufungen. Fleischtöne, blaue Augen, blonde Haare werden dem Natureindruck entsprechend wiedergegeben, und durch diese richtigere Farbumsetzung bekommt das ganze Gesicht eine andere Haltung. Durch geeignete Beleuchtung, Kombination von Kunst-, Tageslicht und Filter können scharfe Züge gemildert werden, Falten und Runzeln, Unreinheiten der Haut, wenn dies erwünscht, verschwinden, kurz, Tatsachen, die jeder Versuch bestätigt. Hinzu kommt ferner, daß durch die feinen und richtigen Tonabstufungen die Modellation und die Hautschilderung so lebendig, charaktervoll und geschlossen wirkt, daß ein Eingriff in diese schöne Einheitlichkeit nur *zerstören* kann. Unmöglich ist es, mit Messer, Pinsel, Blei an ein paar Stellen zu hantieren, ohne den Wert des Ganzen erheblich herabzumindern. Und darum handelt es sich bei dem Aufsatz. Er wollte nicht kritisieren, sondern feststellen, er handelte von der Frage der Notwendigkeit, wollte zu Versuchen anregen, zu eigenen Studien mit dem Ziel eigener Erkenntnisse.

Das Ideal wäre freilich, schreibt ein Brüsseler Fachphotograph, Bilder ohne Retusche. „Dies durch Benutzung ortho- oder panchromatischer Emulsionen in Verbindung mit richtiger Beleuchtung muß jeder Fachphotograph zu erreichen bestrebt sein. Gibt es aber einen Photographen, der immer so beleuchtet, daß der Eingriff durch Retusche unnötig wird?“ Es gibt solche, und ihre Zahl ist ständig im Wachsen begriffen. Einerseits ist das die selbverständliche Folge des neuen verbesserten Materials, andererseits die des Zeitgeschmacks, des Zeitsinns, der der Photographie wegen ihrer Natürlichkeit, Sachlichkeit zu der ungeheuren Verbreitung verholfen hat, und weiter der Amateurphotographie, die mit ihren einfachen, klaren Kopien den Blick des Publikums für unretuschierte Bilder beeinflußt hat.

An den Photographen treten heute Aufgaben heran, an die er früher nicht gedacht hat. Diese Aufgaben stehen und fallen mit der Fähigkeit, Material und Stofflichkeitscharakteristik zu erzielen. Kein Maler ist imstande, eine so überzeugende, packende Wirklichkeitsdarstellung zu geben wie der Photograph, was wiederum eine natürliche Folge des ausgezeichneten neuen Film- und Plattenmaterials ist. Man denke an die oft überraschenden Darstellungen von Gebrauchsgegenständen, Reklameaufnahmen, an Aufnahmen von Pflanzen und Tieren, an die fast greifbare Körperlichkeit von Textilien, aber auch an manches Bildnis, das wir in unserer Zeitschrift zeigen konnten. Jawohl, es gibt schon heute Photographen, die jede Retusche ablehnen und ablehnen können. Diese sind es auch, die trotz der unglücklichen Verhältnisse mit Eifer, Freude und Begeisterung an sich und für ihren Beruf arbeiten. Sie sind die Hoffnung der Berufsphotographie von morgen.

M. M.

Die Beleuchtung beim Aufnehmen von Skulpturen.

Von Dr Arthur Schlegel. [Nachdruck verboten.]

Mit Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg.

Wie beim Porträt darf bei Skulpturen im allgemeinen eine Kombination von Ober-, Vorder- und Seitenlicht als ideale Beleuchtung gelten. Diese erfüllt am besten die Forderungen, die an Aufnahmen von Skulpturen gestellt werden müssen: daß sowohl das Werk als Ganzes wie alle plastischen Einzelformen in der Aufnahme im richtigen Maße plastisch wirken, daß alle Feinheiten der Oberflächenmodellierung herauskommen und weder durch zu tiefe Schatten, noch durch zu grelle Lichter verlorengehen. Eine vollrund gearbeitete Plastik darf nicht in der Aufnahme wie ein flach behauener Block wirken, ein Hochrelief nicht als Flachrelief. Diese Dinge verstehen sich für den Fachmann von selbst, und die Schwierigkeiten beim Aufnehmen von Skulpturen bestehen in der Hauptsache darin, daß die an Ort und Stelle bestehenden Lichtverhältnisse häufig unseren Anforderungen nicht entsprechen.

Völlig freistehende Skulpturen leiden naturgemäß an einer Überfülle an Licht, und man ist immer froh, wenn eine — möglichst ruhige — Häuserfront oder Baumgruppe in einiger Entfernung dahinterstehen, die einmal das von rückwärts auffallende Licht wegnehmen und zugleich einen Hintergrund abgeben. Besser liegen die Beleuchtungsverhältnisse im allgemeinen bei architektonisch gebundenen Skulpturen. Hier kommen durch die Rückwand sozusagen 180° in Wegfall, und je nach dem Stand der Sonne hat man es mit hohem Vorder- oder Seitenlicht zu tun, wobei der Himmel oder die Umgebung für die nötige Aufhellung von allen Seiten sorgen. Künstlich von einer Seite aufzuhellen oder Licht zurückzuhalten, ist bei Außenplastik selten nötig.

Sehr gut im Licht stehen zumeist Gewändefiguren. Darunter versteht man Skulpturen, die im abgeschrägten oder abgetreppten Gewände eines Portals stehen (am bekanntesten Adamspforte und Fürstenportal des Bamberger Domes, Westportale des Straßburger Münsters). Der Verlauf des Portalgewändes im Winkel von ungefähr 45° zur Gebäudefront bedingt hohes Seitenlicht für die im Gewände stehenden Skulpturen.

Um so ungünstiger ist dagegen mitunter die Beleuchtung des Portal-Tympanons, zumal wenn, wie z. B. am Regensburger Dom und Ulmer Münster, das Portal einen baldachinartigen Vorbau oder eine eigene Vorhalle besitzt. In solchen Fällen trifft auf das Tympanon nur indirektes, diffuses Licht, das die Tympanonskulpturen viel zu flach und unplastisch erscheinen läßt. Hier bleibt nichts anderes übrig, als mit künstlichem Licht zu arbeiten, was aber bei der Höhe, die solche Portalanlagen oft haben, mit einigen technischen Schwierigkeiten verbunden ist.

Bei Skulpturen, die sich im Inneren von Kirchen befinden, werden je nach der Aufstellung der betreffenden Plastik und dem Lichteinfall in der Kirche Korrekturen notwendig sein. Im allgemeinen ist die Beleuchtung von Skulpturen in Kirchen dank des Lichteinfalles von oben nicht ungünstig, und wohl in den meisten Fällen kann die Aufnahme ohne weiteres erfolgen.

Dagegen kranken sehr viele in Museen aufgestellte Skulpturen daran, daß sie einseitig und zu sehr von unten her beleuchtet sind. Sie stehen häufig dem Fenster viel zu nahe, und dieses sitzt zu tief. In solchen Fällen ist das beste, das Tageslicht ganz auszuschalten und zu künstlichen Lichtquellen zu greifen.

Für die Wahl einer künstlichen Lichtquelle sind maßgebend die jeweiligen örtlichen Verhältnisse, das Material und der Stilcharakter der aufzunehmenden Plastik. Zur Erzielung einer möglichst gleichmäßigen Beleuchtung muß die Lichtquelle genügend weit weg vom Aufnahmegegenstand gehalten werden, selbst wenn sich dadurch eine recht lange Belichtungszeit ergibt. Störende harte Schlagschatten vermeidet man durch Abdämpfschirme oder Bewegen der Lampe. Auf Reisen, wo man ungern viel Gepäck mit sich führt, haben wir mit gutem Erfolg die Taschenbogenlampe Minima der bekannten Münchener Firma Traut verwendet. Durch Anleuchten der Decke mit der Minima erzielt man ein Oberlicht, das außerordentlich weich auf die aufzunehmende Plastik herabfließt, die plastische Wirkung unterstreicht und zugleich alle plastischen Binnenformen sichtbar werden läßt.

Wo kein elektrischer Stromanschluß vorhanden, verdienen Zeitlichtpatronen den Vorzug vor Blitzlicht, da sich bei Blitzlicht harte Schlagschatten nur durch einen Abdämpfschirm vermeiden lassen, der aber einen starken Lichtverlust verursacht bzw. wesentliche Erhöhung der Blitzlichtmenge erfordert. Das Abbrennen großer Mengen von Magnesiumpulver ist aber besonders in Kirchenräumen äußerst unerwünscht, und man sollte deshalb nur im Notfall zum Blitzlicht greifen.

Skulpturen aus dunklem Holz und solche, die eine farbige Fassung aufweisen, vertragen kräftiges Licht, ebenso Bronzen, die ohne Spitzlichter tot wirken. Dagegen müssen Bildwerke aus Marmor, Gips, Elfenbein, Porzellan und polierweiß gefaßte Holzplastiken in möglichst weichem Licht aufgenommen werden, um kreidige, formzerstörende Lichter zu vermeiden. Können dunkle Bronzen nie lange genug belichtet werden, um die nötige Durchzeichnung in den Schatten zu erzielen, so muß man sich bei Marmorstatuen, Elfenbeinschnitzereien und besonders Porzellanfiguren selbst vor geringer Überbelichtung hüten, weil sonst die feinen Schatten zu stark aufgelichtet werden und dadurch die plastischen Details verlorengehen.

Endlich ist wie für die Frage nach dem Standpunkt auch für die Beleuchtung der stilistische Charakter der aufzunehmenden Plastik von entscheidender Bedeutung. Skulpturen, die einem malerischen Stil angehören, etwa der Spätgotik oder dem Barock, müssen im allgemeinen in kräftigerem, mehr seitlichem Licht aufgenommen werden, wenn der malerische Charakter dieser Werke in der Aufnahme genügend hervortreten soll. Bei Skulpturen klassischer Kunstepochen kommt es dagegen auf möglichste Klarheit der Komposition und vollplastische Wirkung an. Man kann keinen größeren Fehler begehen, als derartige Skulpturen malerisch zu interpretieren. Jeder, der Kunstwerke aufnimmt, sollte dem stilistischen Charakter des Werkes in allererster Linie und mit der größten Objektivität Rechnung tragen.

Das Gesagte im einzelnen durch Beispiele zu erläutern, ist leider im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Wir greifen deshalb einige beliebige Beispiele heraus und geben nachfolgend kurze Erläuterungen dazu.

Bildbeispiele. (Vgl. hierzu die Abb. 1—7 auf den Tafeln S. 61—64.)

Abb. 1. Bamberg, Dom, heilige Elisabeth, sogenannte Sibylle, Stein, um 1240. Die Statue steht an einem Pfeiler im nördlichen Seitenschiff neben den Georgenchorschranken. Das Licht kommt von rechts. Deshalb muß die linke, beschattete Hälfte der Figur bzw. des Kopfes etwas aufgehellt und die Belichtungsdauer nach dieser Seite bemessen werden. Man beachte, daß bei unserer Aufnahme sowohl in den Lichtern als in den Schattenpartien die Struktur des Steines und alle plastischen Details sichtbar sind.

Abb. 2. Naumburg, Dom, Kopf des Gerburg, einer der Stifter, Figuren Kalkstein, um 1250 Hier war das Gegenteil der Fall. Das Licht kommt von beiden Seiten und wurde bei der Aufnahme von rechts durch Tücher zurückgehalten.

Die Skulpturen des Bamberger und Naumburger Domes gelten als Höhepunkt der deutschen mittelalterlichen Plastik. Sie gehören einem Stile an, den man als klassisch bezeichnet, in dem der Sinn der Antike für Formenschönheit wieder auflebt und der menschliche Körper vollplastische Wirkung erlangt hat. Eine Aufnahme, die dem stilistischen Charakter dieser Skulpturen gerecht werden will, muß deshalb in erster Linie die plastische Gesamtwirkung erfassen, den Umriß der Figur möglichst klar herausarbeiten und alle plastischen Binnenformen sichtbar werden lassen. Dieser Forderung genügen nur wenige der kursierenden Photos Man hat diese Skulpturen zu malerisch gesehen und im Sinne eines barocken Spätstiles interpretiert

Abb. 3 Lich (Oberhessen), Stiftskirche, Grabplatte Kunos von Falkenstein († 1333) und seiner Gemahlin, Sandstein, Kopf Kunos von rechts.

Beleuchtet indirekt mit Trauts Taschenbogenlampe Minima. Die Lichtführung arbeitet alle Feinheiten der Oberflächenmodellierung heraus und verhilft gleichzeitig dem Kopf zu starker plastischer Wirkung.

Abb 4. Marburg, Elisabethkirche, Grabplatte des Deutschordenskomturs Georg von Hordte († 1591).

Die Grabplatte steht in dem ziemlich dunklen Nordchor und empfängt Licht nur von den gegenüberliegenden Fenstern des Landgrafenchores und anstoßenden Langhauses. Aufnahme 4a erfolgte unter den in der Kirche vorhandenen, denkbar ungünstigen Lichtverhältnissen, Aufnahme 4b mit Hilfe einer Zeitlichtpatrone, die während des Abbrennens bewegt wurde. Bei 4a erscheint das Hochrelief viel zu flach; die Figur des Ritters tritt nicht genügend plastisch hervor, die einzelnen Gliedmaßen runden sich nicht. Man beachte bei Aufnahme 4b besonders den Grat am Knie und Schienenbein und die natürliche Rundung des Schulterpanzers.

Abb 5. Fulda, Dommuseum, Beweinung Christi, im Hintergrund Passionsszenen, Holz, alte Fassung, mitteldeutsch, um 1470. Der stilistische Charakter dieses spätgotischen angehörenden Werkes ist bei der Aufnahme 5a, die bei reinem Vorderlicht erfolgte, verfälscht. Das in Wirklichkeit sehr hoch gearbeitete Relief erscheint viel zu flach, die Gruppe wirkt zu gedrängt, steht nicht in einem Raum hinter- und nebeneinander, sondern ist förmlich in eine Ebene gepreßt. Die einzelnen Figuren wirken absolut unplastisch, lösen sich nicht vom Hintergrunde, und der für die Spätgotik typische Faltenreichtum der Gewänder wirkt starr und leblos, soweit die Falten nicht völlig verlorengehen.

Abb. 6. Welfenschatz, Kuppelreliquiar, kölnisch, um 1175, Elfenbeintafel mit Darstellung der Kreuzigung Christi an einer Stirnseite des Reliquiars.

Damit der Materialcharakter herauskommt und die winzigen plastischen Details sichtbar werden, abgedämpftes Seiten-, Ober-, Vorderlicht. Von rechts aufgehellt. Zu lange Belichtungszeit wäre in diesem Falle sehr nachteilig Nur zuverlässig lichthoffreies Aufnahmematerial verwenden!

Abb. 7. Regensburg, Niedermünster, heilige Magdalena, Bronze, 17. Jahrhundert.

Im Gegensatz zu Marmor usw braucht Bronze kräftiges Licht und muß sehr reichlich belichtet werden. Bei glatter, polierter Bronze treten Reflexlichter auf, die man nur unterdrücken soll, wenn sie zu störend wirken.

Chemische Negativkorrektur.

Von Hermann Schoepf. [Nachdruck verboten.]

Die Gewinnung guter, alle Einzelheiten entsprechend abgestuft wiedergebender Negative hängt von einer ganzen Reihe von Umständen ab, deren verschiedene Faktoren nicht immer das gewünschte einwandfreie Negativ als Endergebnis erzielen lassen, so daß eine nachträgliche subjektive Korrektur in Betracht gezogen werden muß.

Bis zu einem gewissen Grade lassen sich zwar Mängel im Negativ durch entsprechende Auswahl des Papieres beim Kopieren ausgleichen, ohne die Objektivität des Bildes zu schädigen, und es wäre grundsätzlich daran festzuhalten, daß die Negativkorrektur erst dann in Frage zu ziehen ist, wenn die entsprechenden Maßnahmen beim Kopieren versagen. Wenn jedoch darüber hinaus eine Abschwächung oder Kräftigung der Bildschicht als notwendig erachtet wird, müssen diese Korrekturmöglichkeiten so angewendet werden, daß nicht durch Fehler, die sich aus der Wirkungsweise der einzelnen Prozesse ergeben können, wesentliche Bildänderung entsteht. Wir werden nämlich noch sehen, daß durch die in Frage kommenden Maßnahmen nicht lediglich die Milderung zu starker Deckung oder sichtbare Bildschichtkräftigung erfolgt, sondern auch die Gradation — die Abstufung — des Negativs verändert und damit der Bildcharakter verschoben werden kann.

Es ist deshalb von großer Wichtigkeit, mit der Wirkungsweise und den charakteristischen Merkmalen der einzelnen Verfahren vertraut zu sein, damit die Frage nach der Anwendung der jeweils zweckmäßigsten Methode mit Sicherheit beantwortet werden kann.

Wir besprechen zunächst das Abschwächen der Negative an Hand zweier Methoden mit verschiedener Wirkungsweise.

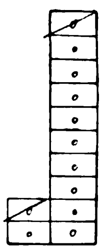


Abb. 1.

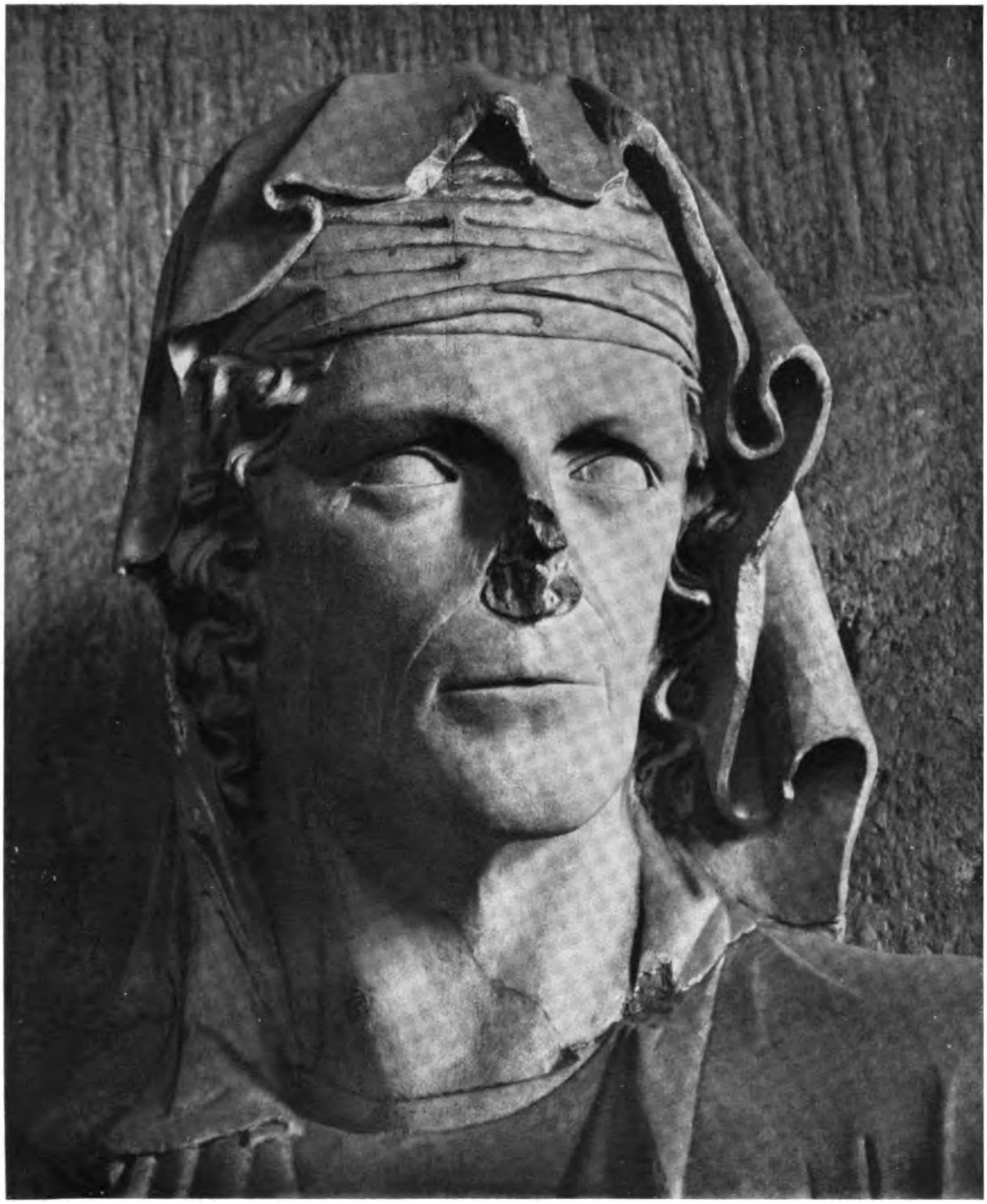
Überexponierte, verschleierte oder zu dicht entwickelte Negative erfordern eine Behandlung mit dem Farmerschen Blutlaugensalzabschwächer, der die zu stark aufgelagerten Silberpartikelchen von der Plattenoberfläche gleichmäßig löst, also nicht nur die Deckung des Negativs mindert, sondern auch den auf der Negativoberfläche liegenden Schleier bei überbelichteten Aufnahmen entfernt. Es besteht jedoch die Gefahr, daß an den weniger gedeckten Partien des Negativs die Details angegriffen werden, weshalb sorgfältiges Arbeiten angebracht erscheint. Durch das gleichmäßige Ablösen der Silberschicht von der Plattenoberfläche her wird aber das Verhältnis der dünnen zu den stärkst gedeckten Stellen des Negativs so verändert, daß die Platte außer dem gewollten Grade der Aufhellung auch eine allgemeine Kontrasterhöhung aufweist. Wir wollen uns dies an einem einfachen Schema vor Augen führen, indem wir annehmen, daß die dünnen Stellen des abzuschwächenden Negativs aus zwei, die dichtesten Partien aus zehn übereinanderliegenden Bausteinen bestehen (Abb. 1). Das Verhältnis wäre also vor der Behandlung 2:10 (1:5), während nach der gleichmäßigen Abschwächung aller obersten Bausteine ein Verhältnis von 1:9 besteht, woraus ohne weiteres hervorgeht, daß das Negativ durch die Abschwächung kontrastreicher wird.

Die Vorschrift für den Blutlaugensalzabschwächer ist folgende: I. Wasser 500 ccm, Fixiernatron 25 g. II. Wasser 100 ccm, rotes Blutlaugensalz 10 g. Lösung II muß im Dunkeln oder in braunen Flaschen aufbewahrt werden. Vor dem Gebrauche erfolgt Mischung der beiden Vorratslösungen: Lösung I 100 ccm, Lösung II 5—10 ccm.

Die zu behandelnden Negative werden so lange in der Lösung belassen, bis der gewünschte Grad der Abschwächung erreicht ist. Hierauf sogleich sorgfältiges Abspülen und Wässern der Platten, wie nach dem Fixieren.

Der Blutlaugensalzabschwächer wirkt kontrastreicher, wenn der Zusatz der $K_3Fe(CN)_6$-Lösung ein höherer ist, es besteht aber die Gefahr erheblichen Verlustes an Details in den schwach gedeckten Stellen, weshalb es sich empfiehlt, den Abschwächer mit geringerem Zusatz von Blutlaugensalz anzuwenden; denn es ist immer zu bedenken, daß es sich um allerfeinste Einzelheiten und Übergänge im Aufbau der Bildelemente des Negativs handelt.

Bei hart entwickelten Negativen mit großen Gegensätzen in der Deckung der einzelnen Bildpartien ist es angebracht, die Kontraste zu vermindern. Die Abschwächung erfolgt daher „proportional" unter Schonung der zarten Halbtöne durch Ammoniumpersulfat, das zuerst die stark gedeckten Teile des Negativs angreift, das Bild also weicher macht. Die Wirkung des Ammoniumpersulfates ist nicht immer zuverlässig und läßt sich niemals genau voraus-



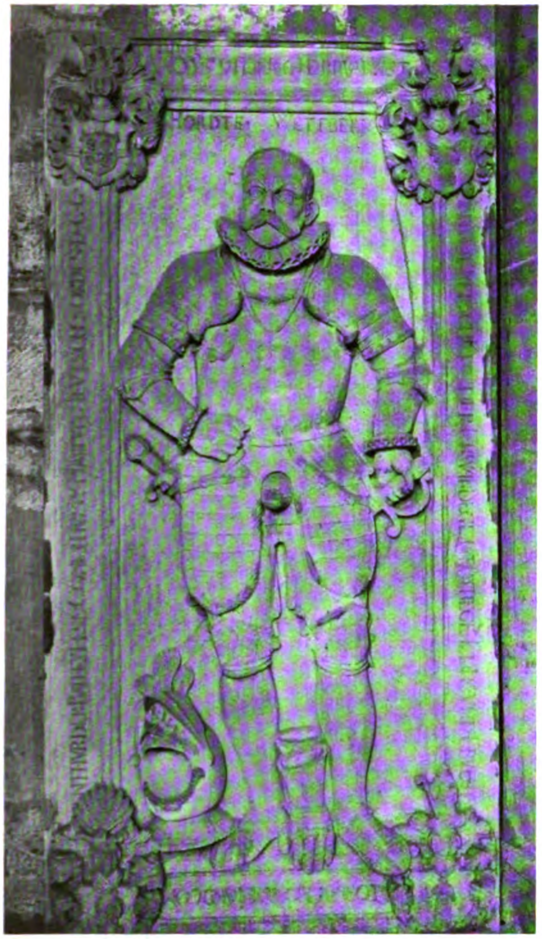
Beispiele zu dem Artikel: „Die Beleuchtung beim Aufnehmen von Skulpturen." Von Dr. Arthur Schlegel. 1



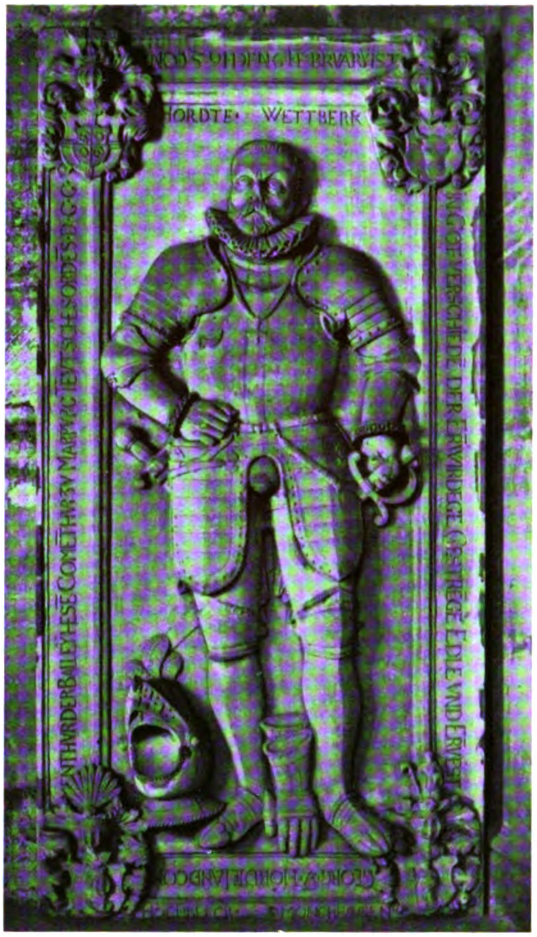
2



3



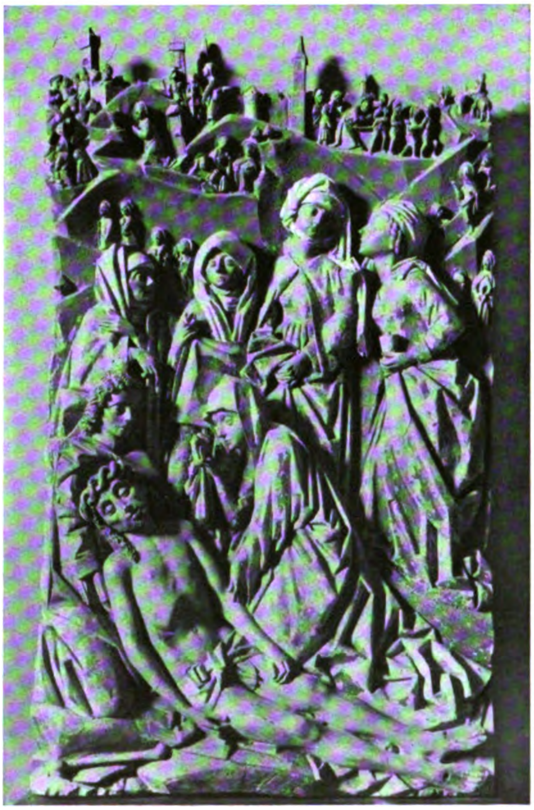
4a



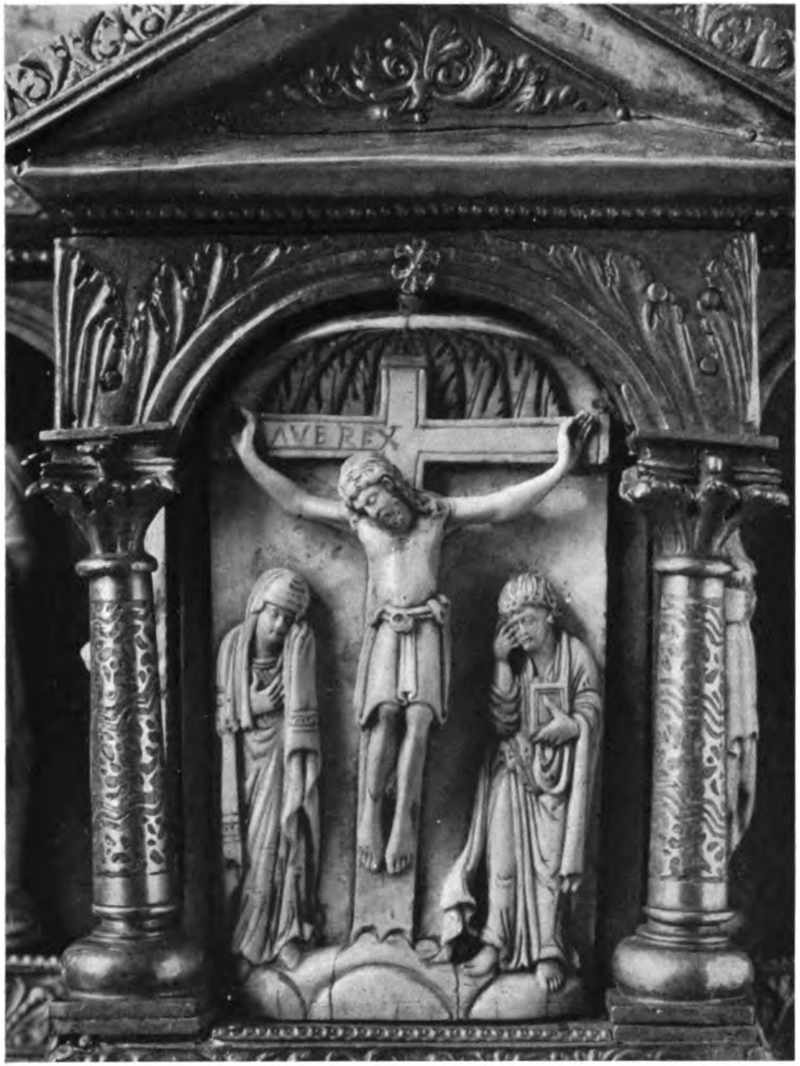
4b



5a



5b



6


7

sehen, was wohl in der Art der verwendeten Platten, im Entwickler oder ähnlichen, nicht exakt erklärbaren Faktoren begründet ist. Auch müssen Negative, deren Behandlung mit Ammoniumpersulfat erfolgen soll, vollkommen ausfixiert und sehr gut gewässert sein.

Die richtige Wirkung des Ammoniumpersulfates erfolgt nur bei gleichzeitigem Vorhandensein geringer Mengen von Kochsalz, weshalb der Abschwächerlösung Wasser, dest., 100 ccm, Ammoniumpersulfat 2 g noch Kochsalzlösung (1 : 100) 2 ccm beizufügen sind. Durch höheren oder geringeren Zusatz der vorgesehenen einprozentigen NaCl-Lösung läßt sich der Grad der Abschwächung variieren. NaCl legt sich, je nach der vorhandenen Menge, gewissermaßen als Schild um die silberarmen Bildelemente und hemmt dort die Wirkung der abschwächenden Lösung, die an den dichteren Stellen des Negativs in rascherem Tempo angreift. Der Beginn der abschwächenden Wirkung ist durch Trübung der Lösung zu erkennen, sie schreitet außerordentlich schnell fort und muß im richtigen Augenblick in einer bereitstehenden Lösung von 10 g Natriumsulfit in 100 ccm Wasser unterbrochen werden. Hierauf Auswässern des abgeschwächten Negativs.

Der Erfolg bewußter Abstimmung bei den einzelnen Abschwächungsmethoden entspricht nicht immer den Erwartungen, weshalb die Abschwächung praktisch nicht über eine durch das angewendete Verfahren gegebene zwangläufige Manipulation hinauskommt.

In höherem Maße besteht die Möglichkeit bewußter Korrektur bei der nun zu besprechenden Verstärkung.

Negative, die wegen unrichtiger Belichtung oder zu kurzer Entwicklung eine dünne, schwach deckende, kraftlose Silberschicht mit wenig ausgeprägten Unterschieden in der Abstufung aufweisen, können durch Auflagerung den Durchgang des Lichtes mehr hemmender Niederschläge auf die vorhandenen Silberteilchen verbessert werden, wobei die Anwendung verschiedener Methoden wirksame Mittel gibt, die Deckung der dichteren Stellen im Verhältnis zu den Mitteltönen und wenig gedeckten Bildpartien nach subjektivem Ermessen zu erreichen.

(Schluß folgt.)

Der Grauschleier auf Bromsilbergelatineschichten.

Von P. Wiegleb, Schwerin i. M. [Nachdruck verboten.]

(Schluß aus Heft 7.)

Doch nicht allein die unsichtbare Lichtabgabe kann das Bromsilber latent verändern, es können auch chemische Wirkungen ohne Licht Veränderungen verursachen, die durch die Entwicklung zum Vorschein kommen. Harze, Öle, Sulfide, Zinn- und Kupfersalze, Wasserstoffsuperoxyd können durch ihre Ausdünstungen oder durch Kontakt Schleier hervorbringen. Die Wirkung der Harze und Öle wird oft nicht erkannt und der Schleier auf andere Ursachen zurückgeführt. Es ist daher davor zu warnen, lichtempfindliches Material in neuen oder frisch polierten Schränken, Kassetten od. dgl. aufzubewahren. Auch Wachstuch wirkt in ähnlicher Weise. Wenn vorstehend erwähnt wurde, daß durch unsichtbare Lichtstrahlung von bedrucktem Papier ein negatives Bild entstehen kann, so ist bei frisch bedrucktem Papier durch die Dünste des Bindemittels der Druckfarbe die Möglichkeit gegeben, ein positives Bild bei der Entwicklung zu erhalten. Schleier dieser Art sind, da die Ursachen durch eine latente Wirkung ähnlich einer Vorbelichtung entstehen, bei der Entwicklung nicht zu unterdrücken.

Abgesehen von überalterten Bromsilberschichten, die einen allgemeinen, unregelmäßig flockigen Grauschleier zeigen, kommt noch eine weitere Art hinzu, die ihre Ursache in äußeren Einflüssen hat. Diese können mannigfacher Art sein. Einmal durch Lichteinwirkung einer nicht sicheren Dunkelraumbeleuchtung vor oder während der Entwicklung. In diesem Falle erscheint der Schleier mit den ersten Bildspuren, in jenem während der Entwicklung. In beiden Fällen bringt der Zusatz von Bromkalium keinen Nutzen. Weitere Möglichkeiten zur Schleierbildung sind durch defekte Apparate und Kassetten und durch Reflexe von glänzenden Teilen innerhalb des Strahlenganges im Objektiv selbst und im Apparat gegeben. Schleier dieser Art haben meist eine unregelmäßige Form. Mangelhaft korrigierte Objektive, die einen Lichtfleck aufweisen, verursachen häufig bei Aufnahmen gegen das Licht einen allgemeinen Grauschleier, der das Bild fast ganz zum Verschwinden bringen kann. Auch durch Temperaturwechsel beschlagene Objektive wirken in ähnlicher Weise. Diese Verschleierungen können auch mehr oder weniger bei der Aufnahme kontrastreicher Objekte,

bei Landschaften mit durch weiße Wolken bedecktem Himmel auftreten. Abhilfe gegen diese Art des Schleiers ist nur durch Beseitigung der Ursache möglich.

Erwähnenswert bleibt noch der Randschleier, der an allen vier Rändern der Platte beginnt und sich mehr oder weniger weit auf die Oberfläche erstreckt. Abgesehen von Einwirkungen von Gasen und Ausdünstungen schon erwähnter Art, deren Einwirkungen bei unsachgemäßer Lagerung durch die Packung hindurch naturgemäß die Ränder des Materials zuerst beeinflussen, handelt es sich bei Randschleier doch meist um Überalterungserscheinungen, um eine Art Selbstreduktion des Silbers. Oft ist das mit Randschleier behaftete Material noch benutzbar, da die Mitte der Platte meistens klar arbeitet und die Ränder mehr oder weniger in Fortfall kommen. In weit fortgeschrittenen Fällen ist keine Abhilfe möglich, da dann auch der Schleier nicht von gleicher Dichte ist, sondern unregelmäßige, strukturartige Beschaffenheit zeigt. Tritt der Randschleier nur an einer oder an zwei Seiten auf, so sind andere Ursachen hierfür verantwortlich zu machen. Beim Trocknen der gegossenen Platten wandert der Bromkaligehalt der Schicht von den zuerst trocknenden Plattenrändern nach der noch feuchten Emulsion der Plattenmitte. Die Folge davon ist, daß sich der bromkaliärmere Plattenrand beim Lagern zuerst zersetzt und sich beim Entwickeln leichter schwärzt als die anderen Schichtteile, bei denen durch die verzögernde Wirkung des Bromkalis das Auftreten von Schleier verhindert wird. Diese Schleierart tritt nur an den Gußrändern auf. Da die Platten in größeren Formaten gegossen und erst nach der Trocknung zerschnitten werden, sind die Schnittränder frei von Randschleier.

Leichter Grauschleier gleicher Dichte hat in den meisten Fällen keine Bedeutung, wenn er nicht so stark auftritt, daß er die Kontraste des Bildes verringert. Er wird nur die Kopierzeit verlängern. Mittels des Farmerschen Abschwächers kann leichter Schleier beseitigt oder doch erheblich gemildert werden.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Porträtfilme der Kodak.

Für das Porträt hat bei uns der Film noch nicht die große Verbreitung gefunden, die ihm bereits im Auslande, in England und Amerika, zuteil geworden ist. Wenn dort von dem Film mehr Gebrauch gemacht wird, so muß dazu wohl eine gewisse Berechtigung vorliegen. Viele Photographen haben von den großen Fortschritten der Filmfabrikation in den letzten Jahren nicht genügend Notiz genommen. Wir haben jetzt nicht nur Filme von hoher Allgemein- und Farbenempfindlichkeit, sondern auch von langer Haltbarkeit. In letzterem Punkte war früher der Film gegenüber der Platte sehr im Nachteil. Die weiteren, altbekannten Vorzüge des Films liegen in seinem geringen Gewicht und in seiner Unzerbrechlichkeit, Faktoren, die für den Transport des Filmbestandes, für Aufnahmen außerhalb des Ateliers eine große Rolle spielen. Angenehm ist ferner, daß der Film gegenüber der Platte in Dicke zurücksteht, daher im Negativlager bedeutend weniger Raum einnimmt als Plattennegative. Erwähnt sei auch, daß die Negative selbst sich recht beständig gezeigt haben. Ich besitze eine große Kollektion von Zelluloidfilmnegativen, die länger als 40 Jahre einfach in einer Pappschachtel lagern und sich bis heute unverändert gehalten haben. Für ausreichende Planlage der Filme in der Kassette existieren verschiedentliche erprobte Rahmenarten, und bei großen Formaten gewährt schließlich die Zuhilfenahme einer Glasscheibe in der Kassette völlige Ebenheit. Um die Förderung der Filmphotographie hat sich die Kodak seit langen Jahren hochverdient gemacht und bahnbrechend gewirkt. Dem Porträtgebiet sind insbesondere die Marken Super-Speed, Commercial-Ortho, Commercial-Panchromatic und Super-Sensitive gewidmet. Unsere vielseitigen praktischen Versuche mit diesem Material haben uns sehr befriedigt.

Der orthochromatische Super-Speed-Film ist von höchster Empfindlichkeit (etwa 23° Scheiner) und kommt namentlich in Betracht, wenn Negative weicheren Charakters ohne übermäßige Deckung verlangt werden. Die Filme sind gut durchzuentwickeln, wir erzielten mit Metol-Hydrochinon bei 4 Minuten Entwicklungsdauer äußerst klare, gut modulierte Negative. Die Filme stellen ein treffliches Ateliermaterial bei kürzesten Expositionen dar.

Der Commercial-Ortho-Film, ebenfalls von hoher Empfindlichkeit (etwa 20° Scheiner), sowie guter Orthochromasie hält in Gradation einen normalen Stand ein und lieferte uns sehr klare, brillante Negative. Dieser Ortho-Film ist auch für Aufnahmen im Freien trefflichst geeignet.

Ist an tonrichtiger Wiedergabe aller Farbenwerte gelegen, so ist der Panchromatic-Film (20° Sch.) am Platze, der neben hervorragender Gelbempfindlichkeit sowie Grünwiedergabe auch für Rot stark empfindlich ist. Unsere verschiedentlichen Versuche mit diesem Film in Farbentafelaufnahmen und Porträtarbeiten belegten die hohe Leistungsfähigkeit dieses erstklassigen panchromatischen Films. Wie alle panchromatischen Emulsionen ist dieser Film natürlich, sofern nicht Desensibilisierung vorgenommen wird, bei geeignetem Grünlicht zu entwickeln. Hat man sich nach einigem Verweilen an diese Beleuchtung gewöhnt, so wird ein geübteres Auge auch hierbei eine gewisse Bildkontrolle ermöglichen. Andererseits wird man in seinem Aufnahmegenre auch über eine einfache Entwicklung nach Zeit bald genügend unterrichtet sein.

Der Super-Sensitive-Film von 26° Scheiner wurde in seinen hohen Qualitäten bereits früher in einem ausführlichen Artikel gewürdigt (siehe „Phot. Rundschau" Heft 5).

Wir haben in dieser Filmreihe ein bewährtes Porträtaufnahmematerial, das den Wünschen des Fachphotographen in verschiedentlicher Richtung, auch bei Kunstlicht, Nitralampe usw. bestens entgegenkommt. P. Hanneke.

Wartung der Fixier- und Härtebäder.

J. I. Crabtree behandelt in einem Aufsatze über den Verichrome-Film unter anderem auch die Frage, wann ein Fixierbad erschöpft ist (American Photography, July). Ein Fixierbad sollte verworfen werden, sobald uns die Fixierdauer der Negative ungewöhnlich lange dünkt. Es ist eine altbewährte Regel, den Film, nachdem er klar erscheint, noch einmal die gleiche Zeit im Fixierbad zu belassen, die er bis zur Klärung benötigt hat. Man wird bei diesem Modus zugleich auf allgemeine Beobachtung der Fixierdauer geleitet. Liegt Großbetrieb vor, so tut man gut, zwei Fixierbäder zu gebrauchen; das erste Bad muß stets in guter Verfassung sein, sonst stellen sich Flecke oder Niederschläge ein, die ein folgendes zweites frisches Bad nicht wieder aufhebt.

Crabtree empfiehlt, das folgende Alaunhärtebad vorzuschalten, Wasser 10 Liter, Chromalaun 200 g, Essigsäure (3 Teile Eisessig und 8 Teile Wasser) 350 ccm, Wasser bis zum Gesamtvolumen 10 Liter. — Das Härtungsvermögen des Bades sollte ab und zu geprüft werden. Ist die Wirkungsweise derart heruntergegangen, daß die Emulsionsschicht bei 50° bis 55° schmilzt, so füge man dem Bade Essigsäure zu, und zwar ein Drittel der Menge, die ursprünglich im frischen Bade genommen worden ist. Diese Prozedur kann zwei- bis dreimal wiederholt werden, bis das Bad schließlich wegen zu langsamen Arbeitens zu verwerfen ist.

Zeigt sich ein weißer Schlamm von Aluminiumsulfit in dem Fixierbad oder auf der Negativschicht, so rührt dieser von einer Zwischenreaktion des Alauns im Fixierbade mit dem Sulfit und dem Karbonat des Entwicklers her. Das Aluminiumsulfit entsteht nur dann, wenn die meiste Säure des Fixierbades zerstört ist, und zwar infolge der Übertragung von Entwickler durch den Film.

Wenn ein Chromalaun-Zwischenbad benutzt wird und dieses nicht schon zu abgenutzt ist, sondern in gebührendem Säurestand gehalten wird, so kann die Säure des Fixierbades nicht herabgesetzt werden, und damit ist eine Aluminiumsulfitbildung unterbunden. Die Erscheinung des weißen Schlamms im Fixierbad ist stets ein Anzeichen dafür, daß jenes zu alkalisch geworden ist. Es ist dann durch Zusatz von Essigsäure (ebenfalls ein Drittel des ursprünglich genommenen Maßes) wieder aufzufrischen. Geringe Schlammengen werden nach Säurezusatz bereits über Nacht verschwunden sein.

Augenscheinlich herrscht eine größere Neigung zur Schlammbildung, wenn stark alkalische Entwickler vorliegen und wenn der Film beim Hineinbringen in das Fixierbad nicht genügend bewegt wird. Eine hohe Entwicklerkonzentration im Film veranlaßt leicht Niederschläge auf die Negativschicht.

Der Aluminiumsulfitschlamm kann von dem Film durch Baden in zehnprozentiger Sodalösung und gründliches Wässern entfernt werden, aber es ist besser, diesen Schlamm erst gar nicht aufkommen zu lassen, indem man ein Härtebad benutzt, das häufig erneuert wird, ferner, indem man das Fixierbad mit Säure auffrischt und den Film beim Einbringen ordentlich bewegt. P. H.

Zur Abschwächung der Negative.

Manche Abschwächungsweise, die recht brauchbar ist, vor allen Dingen sicher arbeitet, findet man in der Praxis seltener verwendet; wieder andere Formeln lassen noch Vervollkommnung zu. Crabtree und Muehler haben nach „British Journal" den Wirkungs-

gang verschiedener Vorschriften näher geprüft, unter anderen auch den Belitzkischen Abschwächer, der in seinen Resultaten zwischen den Oberflächen- und proportionalen Abschwächern steht. Die Verwendung von hartem Wasser kann hier Unzuträglichkeiten ergeben, entstehende Kalk- und Magnesiumverbindungen vermögen zu unlöslichen weißen Niederschlägen zu führen, die an der Negativschicht haften bleiben. Verwendet man statt der Oxalsäure die Zitronensäure, so bilden sich Calcium- und Magnesiumzitrate, die im Wasser löslich sind. Man kann diesfalls unbeschadet auch hartes Wasser zum Ansetzen des Abschwächers benutzen. Für den praktischen Gebrauch wurde die nachfolgende Formel für praktisch befunden: Ferrichlorid 25 g, Kaliumzitrat 75 g, Natriumsulfit sicc. 30 g, Zitronensäure 20 g, Fixiernatron krist. 200 g und Wasser 1 Liter.

Diese Lösung hält sich selbst in einem Kübel für Kinofilme 3—5 Tage brauchbar. Ein proportionaler Abschwächer mit Ammoniumpersulfat und Kaliumpermanganat stammt von Norman Dock und ist weiterhin von Huse und Nietz verbessert worden. Dieser Abschwächer arbeitet gut, aber in größeren Tanks ist seine Haltbarkeit keine genügende.

Lumière und Seyewetz empfahlen für proportionale Abschwächung Chinon mit Schwefelsäure, aber diese Lösungen sind braun gefärbt und neigen zur Gelatineanfärbung. Gehrling, Krauß und Strauß treten für den Gebrauch verdünnter Lösungen von Ferrisalzen ein, Crabtree und Muehler gaben diesbezüglich die folgende Formel: Ferriammoniumsulfat 15 g, Wasser 1 Liter, Schwefelsäure konz. 10 ccm.

Saure Fixiernatronlösungen üben bei längerer Einwirkung entschieden eine Abschwächung auf das Negativ aus. Die Wirkung der gebräuchlichen Kalialaun- und Chromalaunfixierbäder ist jedoch gering, man beobachtet bei normalem Gebrauch keine Abschwächung. Die Reduktion hängt im übrigen auch von der Größe des Silberkorns ab. Feinkörnige Schichten, wie solche beim Kino-Positivfilm vorliegen, werden eher geschwächt als solche auf panchromatischem Negativfilm. Ferner wurde beobachtet, daß die Reduktion in einem Fixierbad von 30 % Fixiernatrongehalt mit wachsendem Zusatz von Säure und mit steigender Temperatur stärker wird. Bromkalizufügung scheint nur wenig einzuwirken, dagegen zeigte Zusatz von wachsenden Mengen von Kaliumjodid (0,1 — 10 %) eine beträchtliche Wirkung. Anhäufungen von 1 — 10 % Silberbromid in einem frisch bereiteten Fixierbad verringerten das Reduktionsmaß. P. H.

Zu den Abbildungen.

Der im Anschluß an die Bilder der G. D. L. im Juliheft nun folgende zweite Teil gibt Gelegenheit, auch an dieser Stelle einige Worte zu dem Thema Retusche zu sagen; denn wir wissen, daß wir es hier mit Photographen zu tun haben, die sie als heute nicht mehr erforderlich ablehnen. Lazi geht in seiner bewunderungswürdig exakten Arbeit so weit, daß er Negative, die auch nur kleine Kratzer, Materialfehler aufweisen, nicht benutzt. Diese Rigorosität der eigenen Arbeit gegenüber führt naturgemäß zur immer gesteigerteren Leistung. Es kann daher nicht weiter überraschen, daß sich unter Dutzenden seiner Aufnahmen kaum ein unwesentliches Blatt findet. Auch in seinen Auffassungen der Lichtbehandlung wirkt er ganz selbständig. Viel wäre noch über seine Arbeit zu sagen, wir müssen uns auf Hinweise beschränken. Man beachte nur Zeichnung und Modellation der Augenpartien, der Hände, des Mundes. Auch bei der Aufnahme von Angenendt möchten wir auf jenen Artikel „Schluß mit der Retusche“ verweisen. Wollte jemand versuchen, diese Hautdarstellung zu glätten, was würde von Charakteristik, von Wahrheit bleiben! Gewiß kann man diese Deutlichkeit, wenn man es will, bei der Aufnahme mildern, aber nicht teilweise nachträglich reduzieren. Es gibt heute aber schon sehr viele, die diese Ehrlichkeit, diese Möglichkeit der Photographie bewundern. Erfurth bringt dann die beiden stark ausdrucksvollen, gut begrenzten Bildnisse, Lendvai-Dircksen den auffallend flächig modellierten exotischen Frauenkopf mit den ergreifenden dunklen großen Augen, und Peterhans eine vorbildlich feine Werbephotographie, deren Qualitäten und Reiz nicht nur in der Komposition, der Raumbehandlung, der Tonwerte, sondern auch ganz besonders in der fast, kann man sagen, einzigartigen Haltung der Kopie liegt, die in einem silbergrauen Lokalton gehalten ist, von dem sich die einzelnen Dinge klar und sachlich abheben.



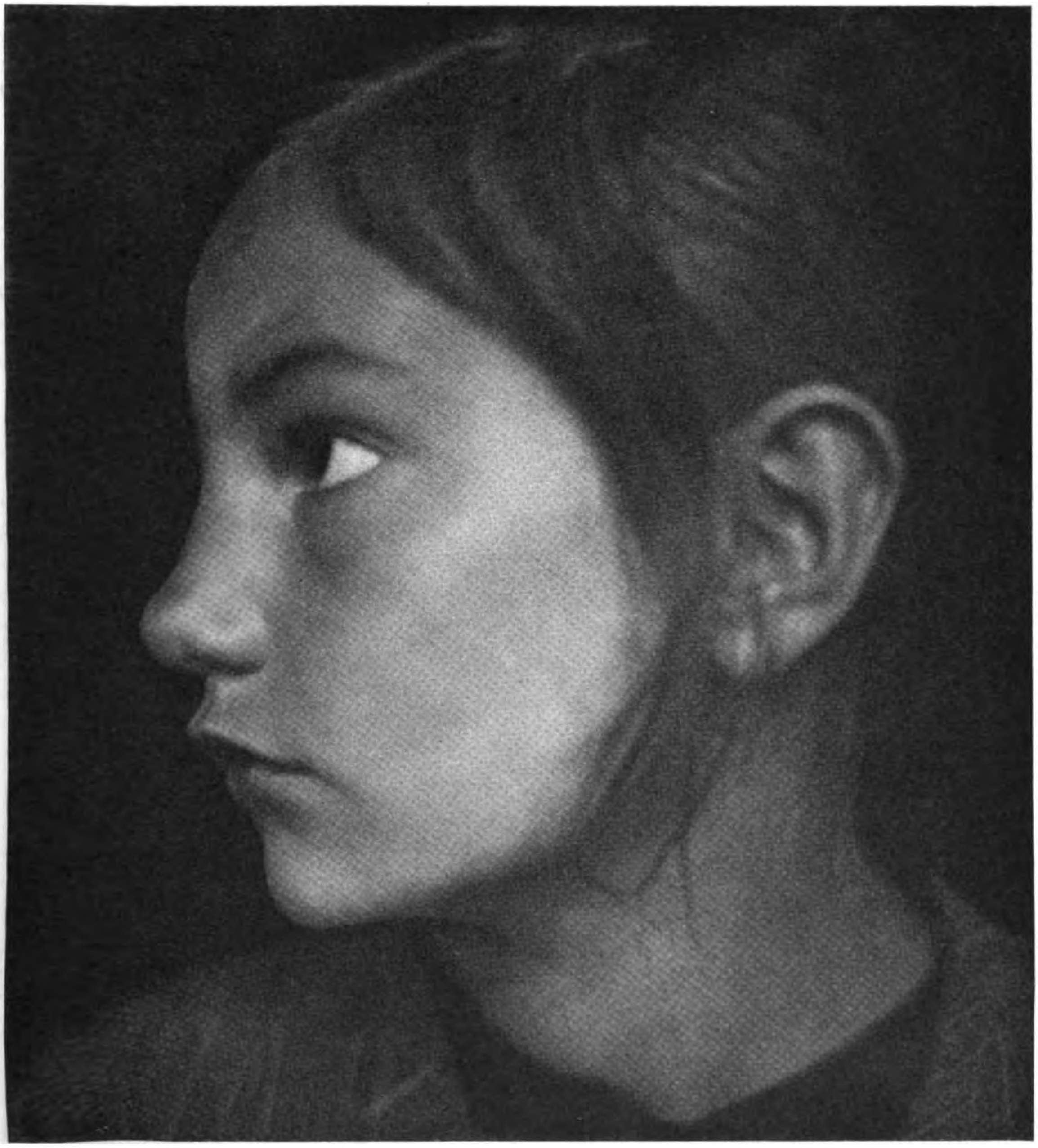
LENDVAI-DIRCKSEN, BERLIN SCHWARZWALDMÄDCHEN

12 Bilder der G.D.L. aus der I. Internationalen und Verbandsausstellung des V.D.A.V. in Leipzig



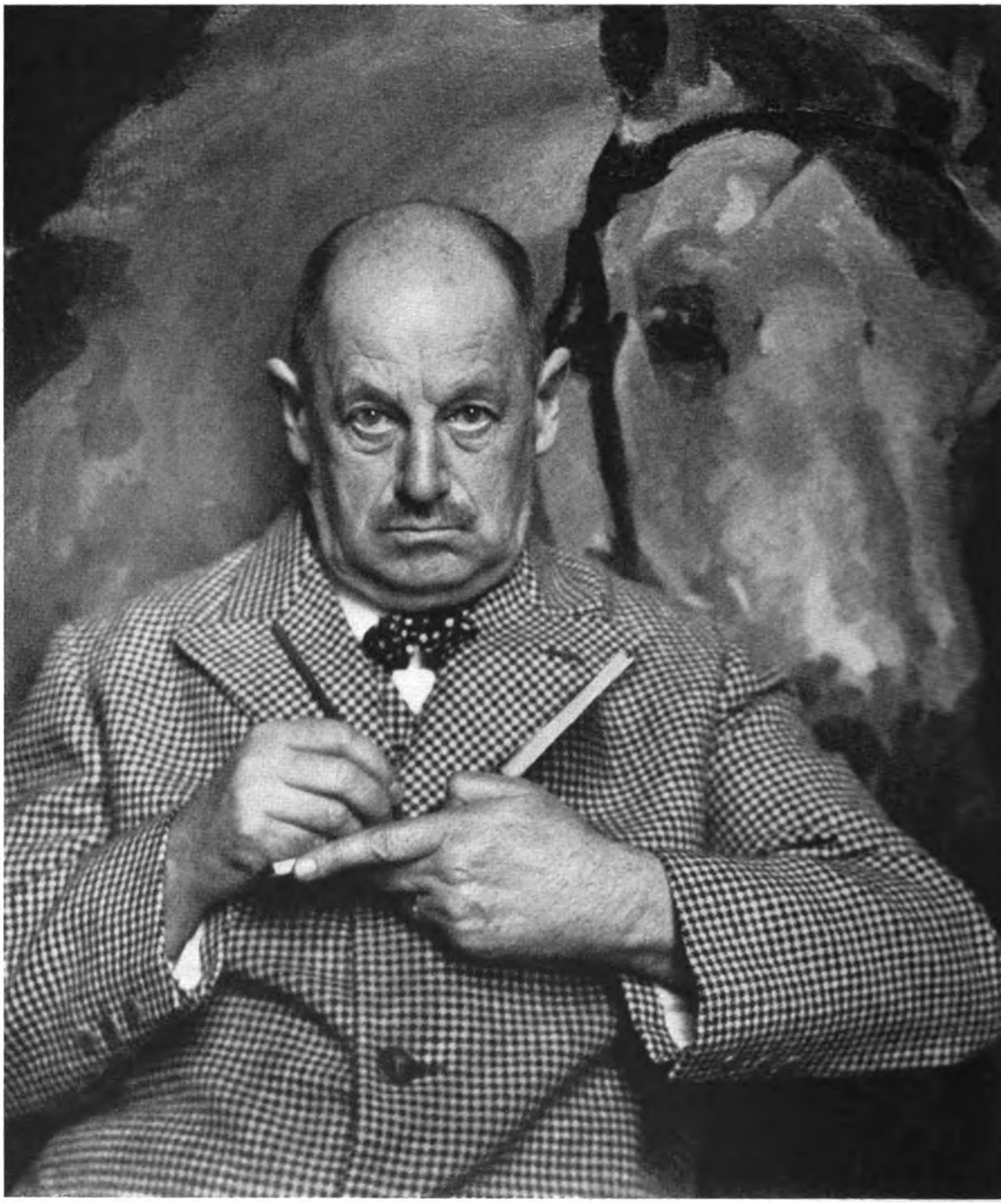
ELSB. GROPP, KÖLN

TILL EULENSPIEGEL



LENDVAI-DIRCKSEN, BERLIN

KIND AUS DER EIFEL



HUGO ERFURTH, DRESDEN

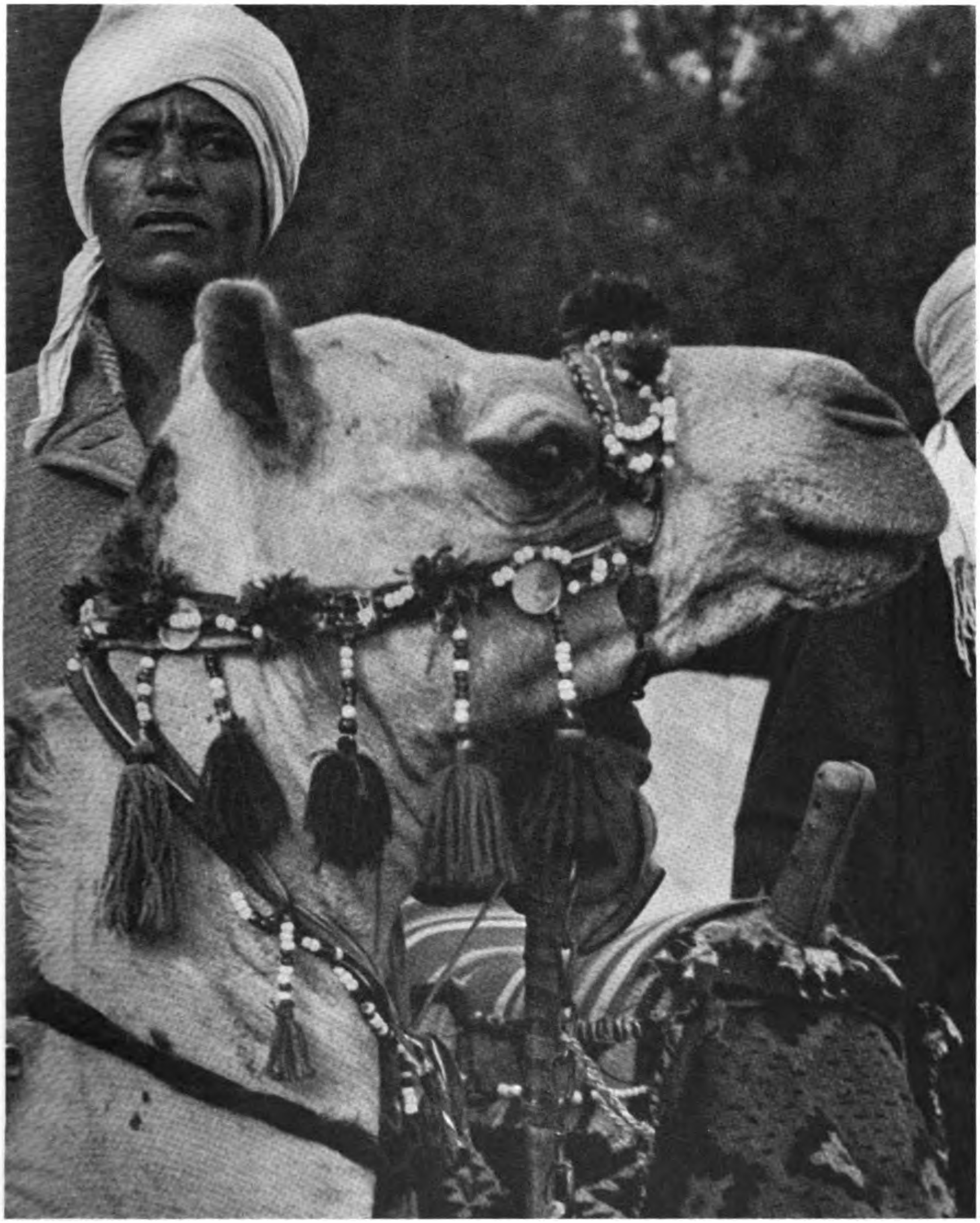
MALERPORTRÄT



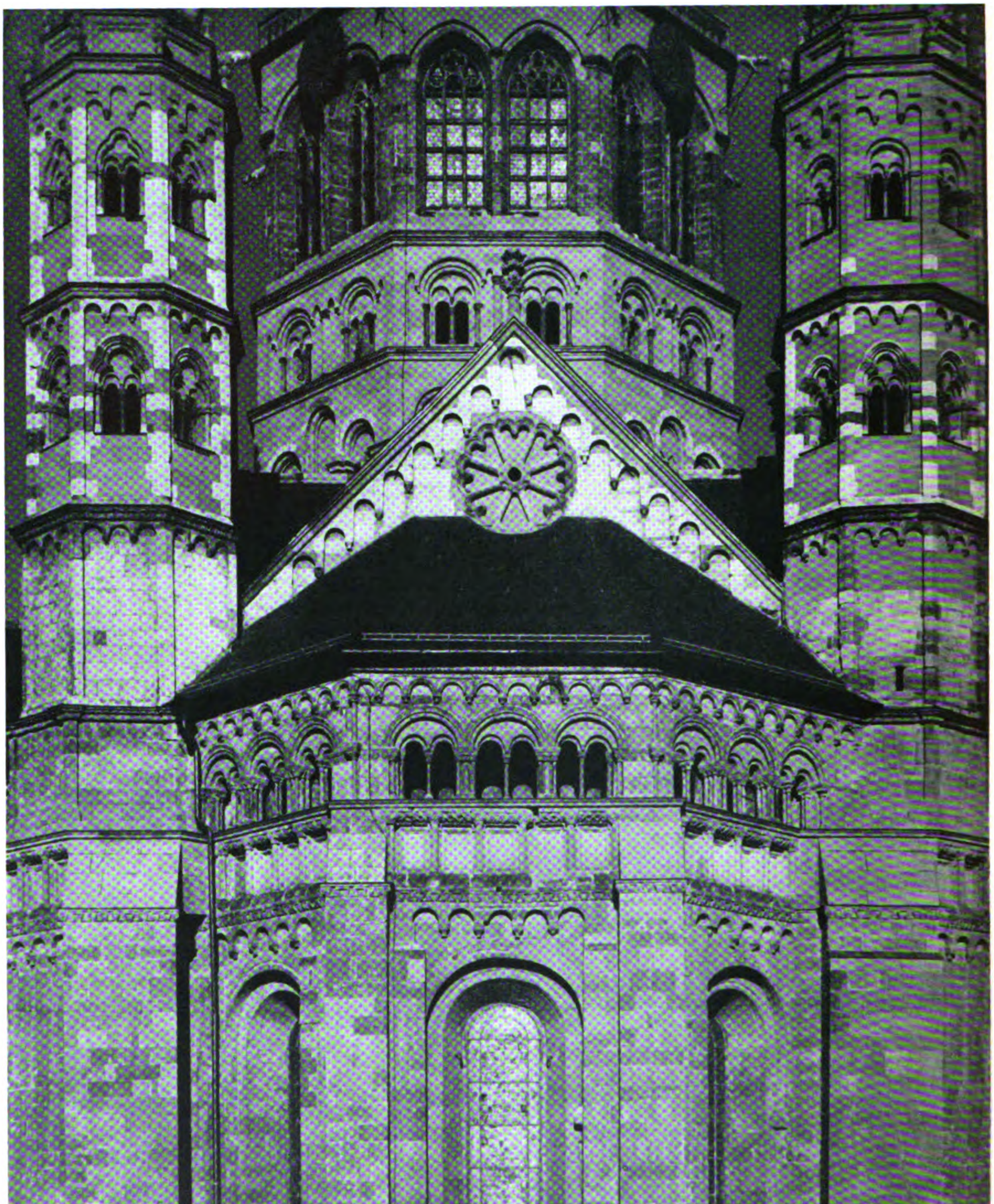
ANNELIESE KRETSCHMER, DORTMUND JENNI



HUGO ERFURTH, DRESDEN DAMENPORTRÄT



DR. WOLFF, FRANKFURT/M. KAMELTREIBER



WALTER HEGE, WEIMAR

MAINZER DOM

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Der Grund unseres Eintretens für den Aufsatz „Schluß mit der Retusche“ ist allein der, Anregungen zu geben, mehr als vorher Neuerungen auf photographischem Gebiet zu beachten und auszunutzen. An und für sich ist es ganz unwesentlich, ob einer mehr oder weniger retuschiert, wichtig ist nur, auf dem laufenden zu bleiben, gegen den Zustand des Hindämmerns, des Wartens auf bessere Zeiten anzukämpfen und sich mit allen Fortschritten auf photographischem Gebiet bekannt zu machen. Das ist die Aufgabe des Fachmanns, dadurch unterscheidet er sich vom Liebhaber. Wenn er als Geschäftsmann nach früheren Gewohnheiten weiter zu kommen glaubt, wird er ohnehin bei ihnen bleiben; betrüblich bleibt aber auch dann die neuerdings an uns gerichtete Frage: Wodurch sollen sich dann noch unsere Bilder von Amateurerzeugnissen unterscheiden, wenn wir zu retuschieren aufhören? Betrüblich insofern, als in ihr der eigentliche Grund des Niedergangs des Berufs zum Ausdruck kommt. Ebenso aber wie der Kampf gegen die Retusche alt ist, wir erinnern nur an die Kritik des damals sehr bekannten Historikers Muther im Jahre 1898: „Die Falten werden geglättet, fehlende Haare ergänzt, Stumpfnäschen gerade gebogen, und das Auge hat seinen Ausdruck, die Stirn ihre Form, das Gesicht des Backfisches den pikanten Reiz verloren, aus dem Schädel des Mannes ist ein Friseurkopf, aus dem Weib eine Puppe geworden . . .“, ebenso alt ist der Kampf gegen die Warenhäuser, die Schleuderkonkurrenz, die Schwarzarbeit! Auch hier ein Beispiel aus dem Jahrgang 1904 in den „Tagesfragen“ unserer Zeitschrift: Sie (die Warenhäuser) haben mit starker, zielbewußter Hand das Gebiet für sich erobert, und jeder Versuch, diesen Besitz der Photographie wiederzugewinnen, wird in dem Maße aussichtsloser, als einerseits die photographische Bilderfabrikation festen Fuß faßt und andererseits die künstlerische Photographie das Interesse des Publikums mehr und mehr wachruft.

Auch der künstlerisch strebende Photograph befindet sich nun heute wie damals in wenig beneidenswerter Lage, aber einmal wird sich auch die wirtschaftliche Lage zum Besseren wenden, und dann wird der an der Reihe sein, der diese Zeit des Stillstands und wirtschaftlicher Not für sich und seine Selbsterziehung ausgenutzt hat und den Wert der konventionellen, althergebrachten Gemeinplätze richtig erkannt hat.

Die Retusche ist ja nur ein geringer Teil der Berufsarbeit. Mit ihrem Aufhören ist noch sehr wenig getan. Es wäre aber hoffnungslos, wenn sie wirklich nur das Unterscheidungsmerkmal darstellte. Nein, die Hauptsache bleibt die Aufnahme. Und hier gerade liegt die wesentlichste Ursache des Berufsniedergangs. Wir sind so einseitig, so eingeengt durch den „Publikumsgeschmack“, daß sich die Auslagen, die Schaufenster von Königsberg bis Freiburg, von Hamburg bis Breslau ähneln wie ein Ei dem anderen. Die wenigen Ausnahmen bestätigen auch hier nur die Regel, und nicht für diese schreiben wir, sondern für die anderen, denen wir nützen möchten. Wenn aber über die Retusche einiges deutlich gesagt werden kann, so ist die Frage der Auffassung des Menschen, der Natur, allen Geschehens theoretisch wohl noch denkbar, durch praktische Beispiele aber außerordentlich schwer zu beantworten. Hier kommt es ausschließlich auf die Fähigkeit des Menschen, der sieht und hinter der Kamera steht, an, so daß Angaben, Kritik an Bildern, Musterbeispiele so gut wie nichts nützen. Jeder Auftrag bedeutet eine neue Aufgabe und ein stark kultiviertes Gefühl für eine Bewegung, einen Ausdruck, einen Umriß, eine Kontrastierung ist die Voraussetzung. Die Technik, das Handwerkliche muß so beherrscht werden, daß die geistigen Fähigkeiten sich nur auf diese Erkenntnisse konzentrieren können. Solche Berufseinstellung erfordert Selbsterziehung, Interesse für alle künstlerischen Dinge, sehr ernsthafte Studien am Menschen wie an Bildern — nicht um die letzteren nachzumachen, sondern zu erkennen, worin der Künstler die Lösung seiner Aufgabe sah.

Und dann der Kampf gegen die Einseitigkeit! In diesen Tagen wird in Leipzig wieder eine große Internationale Photographische Ausstellung eröffnet. Die Beteiligten sind in Hauptsache „nur“ Amateure, aber auch die G. D. L. hat mitgewirkt. Hier vor diesen 2000 Bildern aller Art erübrigt sich die Erklärung für die Einseitigkeit. Und glaubt man nicht, daß unsere Schaufenster ein aktiveres Interesse beim Vorübergehenden finden würden, sähe er auch einmal etwas anderes als diese freundlichen, selbstgefälligen Gesichter auf dunklem oder hellem Grunde, skizzenhaft hergerichtet, blaß und glatt, ohne lebendigen Ausdruck und Kontrast?

Die alten Bahnen sind ausgetreten, die Photographie ist heute mehr denn je Allgemeingut und ein gut Teil des Publikums ist zum beachtenswerten Kritiker geworden. Wir dürfen nicht mehr tatenlos zusehen, wie unserem Beruf immer weiter der Boden entzogen wird. Matthies-Masuren.

*

Chemische Negativkorrektur.

Von Hermann Schoepf. [Nachdruck verboten.]

(Schluß aus Heft 8.)

In erster Linie kommt die Verstärkung durch Quecksilberchlorid mit nachträglicher Schwärzung der in der ersten Phase entstehenden Chlorsilber-Kalomel-Verbindung in Betracht, und eben die verschiedene Wirkung der anzuwendenden Schwärzungsmittel ermöglicht die Anpassung der Verstärkungsvorgänge an die notwendige Behebung der Mängel eines Negativs. Es kann sich durch Anwendung eines für ein bestimmtes Negativ ungeeigneten Schwärzungsmittels der Charakter bei gewissen Aufnahmen wesentlich verschieben. Wie aber die Schwärzung in sinngemäßer Weise durchgeführt werden kann, zeigt die in nachfolgenden, durch tatsächliche Messungen gewonnenen Diagrammen dargestellte Wirkung der verschiedenen Schwärzungslösungen auf eine unter dem Graukeil hergestellte Versuchsplatte.

Voraussetzung ist, daß von vornherein darüber Klarheit herrscht, welcher Grad von Verstärkung notwendig ist, ob also das Negativ bis zur gänzlichen Durchbleichung in der $HgCl_2$-Lösung verbleiben soll, oder schon durch früheres Entfernen genügend Deckung erzielt werden kann.

Für die Schwärzung eines mit Quecksilberchlorid verstärkten Negativs kommen in Betracht Lösungen mit Natriumsulfit, Ammoniak oder Entwickler (Brenzkatechin).

Die geringste Veränderung in der Gradation eines Negativs ergibt die Schwärzung mit einer zehnprozentigen Na_2SO_3-Lösung, wie die Kurven in Abb. 2 zum Ausdruck bringen.

I.

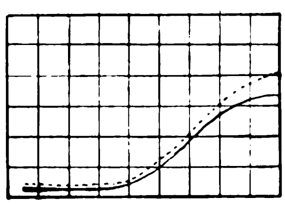


Abb. 2. Verstärkung der Versuchsplatte mit $HgCl_2$. Schwärzung mit zehnprozentiger Na_2SO_3-Lösung.

II.

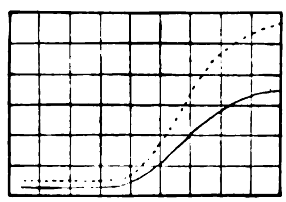


Abb. 3. Verstärkung $HgCl_2$. Schwärzung mit NH_3.

III.

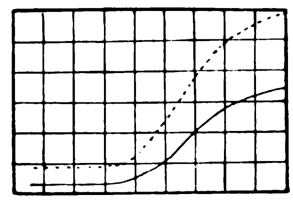


Abb. 4. Verstärkung $HgCl_2$. Schwärzung Brenzkatechin.

Wenn die Schwärzung mit Ammoniak (NH_3), d. h. Salmiakgeist (NH_4OH), durchgeführt wird, ergibt die gebildete schwarze Ammoniak-Quecksilber-Verbindung nicht nur stärkere Deckung, sondern auch eine wesentliche Kontrasterhöhung (Abb. 3).

Endlich ergibt die Anwendung einer sulfitfreien Brenzkatechinlösung eine besonders starke Bildschichtkräftigung, die auch die Schattenpartien überlagert. Die Veränderung der Gradation hält etwa die Mitte der diesbezüglichen Wirkung der beiden vorgenannten Schwärungsmethoden.

Ergebnisse: I zeigt geringe Verstärkung der zarten Bildstellen, der Verlauf ist bis zu den letzten, dichtesten Partien, die etwas stärker gedeckt werden, ein fast gleichmäßiger.

II ergibt keinen wesentlichen Unterschied der zarten Bildstellen im Vergleich zu der Wirkung von I, die Kurve steigt aber bald steil an, es resultiert ein wesentlich kontrastreicheres Negativ mit kräftiger Deckung der dichten Bildelemente.

III bewirkt auch in den zarten Bildteilen eine Überlagerung; unter Kontrasthebung steigt die Kurve zu stärkster Deckung in den dichten Partien.

Daraus geht hervor, daß I da anzuwenden ist, wo eine weniger ausgiebige, annähernd gleichmäßige Verstärkung der Negative erwünscht ist; II kommt wegen seiner superproportionalen, kontrasterhöhenden Wirkung für dünne flaue Negative in Betracht, während III für im ganzen sehr dünne und kraftlose, eine ausgiebige Kräftigung erfordernde Platten angezeigt erscheint.

Für Platten, die — meist infolge Überbelichtung und zu kurzer Entwicklung — verschleiert und flau sind, gibt, wenn der Schleier auf die Schichtoberfläche beschränkt ist, die folgende Methode recht befriedigende Resultate: Es erfolgt zunächst Beseitigung des Schleiers im Blutlaugensalzabschwächer; nach einwandfreier Wässerung wird dann die Quecksilberchlorid-Ammoniak-Verstärkung durchgeführt (Abb. 5). Hier resultiert an dem flauen Negativ eine Kontraststeigerung, die eine wesentliche Verbesserung des Bildcharakters bedeutet und das positive Bild den tatsächlichen Verhältnissen nahebringen kann.

Die Vorschriften für die Quecksilberchloridverstärkung sind folgende: Zur Umwandlung des schwarzen Silberbildes in das weißliche Bild von Chlorsilber und Quecksilberchlorür kommt das gut fixierte und gründlich gewässerte Negativ in eine Lösung von 2 g Quecksilberchlorid, 2 g Bromkalium, 100 g Wasser.

Die Schwärzung des weißen Niederschlages geschieht hierauf entsprechend den obigen Ausführungen entweder mit einer acht- bis zehnprozentigen Lösung von Natriumsulfit oder zur Erzielung größerer Kraft mit Ammoniak 1 : 10 mit Wasser verdünnt. Bei Verwendung von Natriumsulfit darf das Negativ nur bis zur vollendeten Durchschwärzung der Schicht im Bade bleiben, da sonst die Verstärkung zurückgeht. Nach der Behandlung ist gut zu wässern. Wenn Ammoniak zur Schwärzung Verwendung findet, ist darauf zu achten, daß vor dem Schwärzen das Negativ gründlich gewässert wird, da Reste von Quecksilberchlorid in der Schicht eine unlösliche Trübung verursachen. Der, wie schon erwähnt, stark deckende alkalische Brenzkatechinentwickler besteht aus gleichen Teilen einer einprozentigen Brenzkatechinlösung und einer einprozentigen Pottaschelösung.

V.

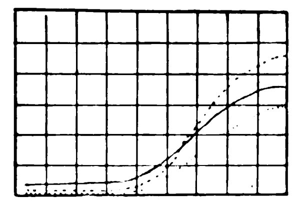


Abb. 5. Abschwächung der Platte (1) mit Blutlaugensalzabschwächer (2); Verstärkung mit Quecksilberchloridammoniak (3).

Erwähnenswert ist noch die Verstärkungsmöglichkeit mit Urannitrat-Ferrizyankalium, deren Auflagerung von rotem Ferrozyanuran eine lichtundurchlässige Verbindung darstellt, die dünne, aber klare Platten energisch kräftigt und kontrastreich gestaltet.

Für die Uranverstärkung werden zwei Vorratslösungen hergestellt:

I.	Wasser dest.	100 ccm,
	Urannitrat	1 g.
II.	Wasser dest.	100 ccm,
	rotes Blutlaugensalz	1 g.

Zum Gebrauch werden kurz vor der Verwendung je 50 ccm der Lösung I und II und 10 ccm Eisessig gemischt. Das Negativ, das durch die Verstärkung eine rötlichbraune, stark deckende Färbung annimmt, wird nach dem Verstärken nur kurz gewaschen, bis die hellen Stellen klar sind, da bei längerem Wässern das Bild wieder an Kraft verliert.

Damit wären von den vielen Methoden die besonders bewährten Verfahren behandelt, dieselben vermögen mangelhafte Negative ganz wesentlich zu verbessern.

Wenn auch nicht in allen Fällen die Wahl bzw. Wirkungsweise des einen oder anderen Verfahrens so sehr ins Gewicht fällt, ist es für den Lichtbildner doch unerläßlich, sich über die Auswirkung, besonders der verschiedenen Schwärzungsmittel bei der Quecksilberchloridverstärkung, vollkommen im klaren zu sein, weil die Verschiebung in den Helligkeitsabstufungen eine wesentliche Bildänderung bedeuten kann.

Es ist freilich besser und erwünscht, von vorneherein ein einwandfreies Negativ herzustellen, weshalb neben der Prüfung der Verbesserungsmöglichkeiten für ein mangelhaftes Negativ, immer auch die Fragen nach etwaigen Fehlerquellen bei der Aufnahme oder der Entwicklung zu erwägen sind, um solche möglichst umgehen zu können.

Zur Verarbeitung von Flachfilmen.

Der Flachfilm, auch als Plan- oder Cut-Film bezeichnet, erfreut sich seit Jahren im Auslande einer großen Beliebtheit. Besonders die amerikanischen, aber auch die englischen Fachphotographen benutzen den Flachfilm gern als ausschließliches Aufnahmematerial. Mit seine wichtigsten Vorteile sind das leichte Gewicht und die Unzerbrechlichkeit.

Einige hundert Glasnegative in mittleren und größeren Formaten aufzubewahren, bedeutet für den Berufsphotographen eine Aufgabe, deren Bewältigung oft erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Hier sind das geringe Gewicht und die Dünnheit der Flachfilmnegative ein Vorteil, den nur der richtig bewertet, der ihn aus eigener Erfahrung kennt. Ebenso wichtig ist die Unzerbrechlichkeit der Negative. Der Bruch eines Glasnegatives hat manchem Berufsphotographen schon geschäftliche Verluste bereitet. Daß Flachfilmnegative von beiden Seiten kopiert werden können, ist ein Vorteil, wenn man Pigmentdrucke anfertigt. Man kommt dann mit einfacher Übertragung aus, wodurch die Arbeitsweise vereinfacht und sicherer gestaltet wird. Auch bei der Herstellung von Öl- oder Bromölumdrucken in Originalgröße ist die beiderseitige Kopierfähigkeit der Planfilmnegative von Vorteil.

Trotz aller dieser guten Eigenschaften sind es bei uns noch nicht sehr viele Fachphotographen, die Flachfilme verarbeiten. Das hat seine Ursache zum Teil darin, daß viele Fachleute sich schwer und nur ungern auf etwas Neues umstellen[1]). Dann glaubt man vielfach auch, daß die Verarbeitung von Planfilmen mit Schwierigkeiten oder wenigstens mit Unbequemlichkeiten verknüpft sei. Da uns heute in dem Agfa-Superpanfilm und dem Kodak-Super-Sensitiv-Film ganz hervorragende Materialien zur Verfügung stehen, die dank höchster Allgemein- und Farbenempfindlichkeit die photographische Aufnahmetechnik umwälzend zu beeinflussen berufen sind, ist es angebracht, einmal kurz auf die Verarbeitung von Planfilmen einzugehen.

Der erste Einwand, der gewöhnlich gegen den Flachfilm erhoben wird, ist der, daß man den Film nicht einfach wie eine Platte in normale Kassetten einlegen könne. Das ist natürlich zutreffend. Aber es gibt billige Filmhalter, Rähmchen aus dünnem Blech, in die man den Film einschiebt. So versteift läßt er sich wie eine Platte in die Kassette legen. Er liegt dann auch in den größten Formaten so genau im Fokus, daß das Auftreten von Unschärfen nicht zu befürchten ist. Auf jeden Fall liegt der Film so besser eben, als man es von Packfilmen gewohnt ist. Man könnte auch an die Anschaffung besonderer Planfilmkassetten denken, was jedoch im allgemeinen nicht nötig ist. Hingegen kann nur davon abgeraten werden, den Film unter einer Glasplatte in die Kassette zu bringen. Die erwähnten Filmrähmchen sind das richtige Hilfsmittel dazu.

Orthochromatische Flachfilme kann man bei rotem Dunkelkammerlicht in die Kassette bringen. Das ist bei den genannten Panchromaterialien selbstverständlich nicht möglich. Sie werden auch dann verschleiern, wenn man zum Einlegen eine dunkle Ecke der rot beleuchteten Dunkelkammer aufsucht. Denn diese Schichten haben eine gewaltige Rotempfindlichkeit. Man kann aber zur Beleuchtung der Dunkelkammer ein geeignetes Grünfilter verwenden. In Frage kommt das Agfa-Schutzfilter Nr. 108. Aber auch bei seiner Benutzung muß man sehr vorsichtig sein und darf nicht zu nahe an die Lampe gehen. Die Verschleierungsgefahr ist noch viel größer, wenn man das hellere Agfa-Schutzfilter Nr. 103 benutzt; es kommt höchstens für eine indirekte Beleuchtung in Frage. Ein Grünlicht, das für hochempfindliche Panchroschichten einigermaßen sicher sein soll, ist so dunkel, daß man zunächst kaum etwas sieht, wenn man die Dunkelkammer betritt. Nach etwa 10 Minuten hat sich jedoch das Auge so weit adaptiert, daß man sich in der Dunkelkammer gut orientieren kann.

Am sichersten fährt man, wenn man diese Panchrofilme im Finstern in die Kassette bringt, was durchaus nicht schwierig ist. Da man die Schichtseite durch Befühlen nur schwer feststellen kann, tragen die Filme Marken, die das eindeutige Erkennen der Schicht sehr erleichtern. In die eine Schmalkante der Kodak-Filme sind kleine Kerben eingestanzt. Hat man den Film hochkant in der Hand, so liegen diese Kerben in der rechten oberen Ecke, wenn die Schicht nach oben zeigt. Bei den Agfa-Filmen dient als Marke ein in die Ecke eingestanztes Loch, das zum Erkennen der Schicht so liegen muß wie die Kerben des Kodak-Films. Beide Marken fühlt man im Dunkeln mit dem Finger deutlich, so daß man den Film mit absoluter Sicherheit seitenrichtig einlegen kann. Das Einschieben in die Trägerrähmchen bereitet im Finstern keine Schwierigkeiten.

Oben wurde gesagt, daß man sich in der Dunkelkammer bei dem Grünlicht gut orientieren könne. Um die Entwicklung mit einiger Sicherheit überwachen zu lassen, ist diese Beleuchtung trotzdem nur wenig geeignet. Deshalb bedient man sich zweckmäßig der Desensibilisierung. Ein Vorbad in Pina-Grün oder -Gelb ermöglicht es, die Entwicklung bei einem Rotlicht vorzunehmen, wie man es mittels des Agfa-Schutzfilters Nr. 107 erhält. Dieses Rotlicht ist so hell, daß man die Entwicklung vollkommen zuverlässig kontrollieren kann. Das Vorbad wendet man entweder im Dunkeln an oder man benutzt ein Grünfilter dabei. Sobald der Film sich im Entwickler befindet und anentwickelt ist, darf man rotes Licht einschalten. Natürlich wird man den desensibilisierten Film nicht dauernd in unmittelbare Nähe der Dunkelkammerlampe bringen, sondern nur zwecks Kontrolle der Entwicklung. Verfährt man auf diese Weise, so zeigen sich keinerlei Nachteile durch die Narkose. Die Nachteile, die ihr vor einiger Zeit in der Fachpresse zugeschrieben worden sind, gehören ins Reich der Fabel oder treten nur dann auf, wenn man unsachgemäß arbeitet. Daß die Entwicklung durch das desensibilisierende Vorbad etwas langsamer als sonst verläuft, ist kein Nachteil. Zusatz des Desensibilisators zum Entwickler, was bei Pina-Grün möglich wäre, aber nicht bei Pina-Gelb, ist nicht zu empfehlen.

1) Siehe meinen Aufsatz „Schluß mit der Retusche" in Heft 7 (1932) dieser Zeitschrift. E—n.



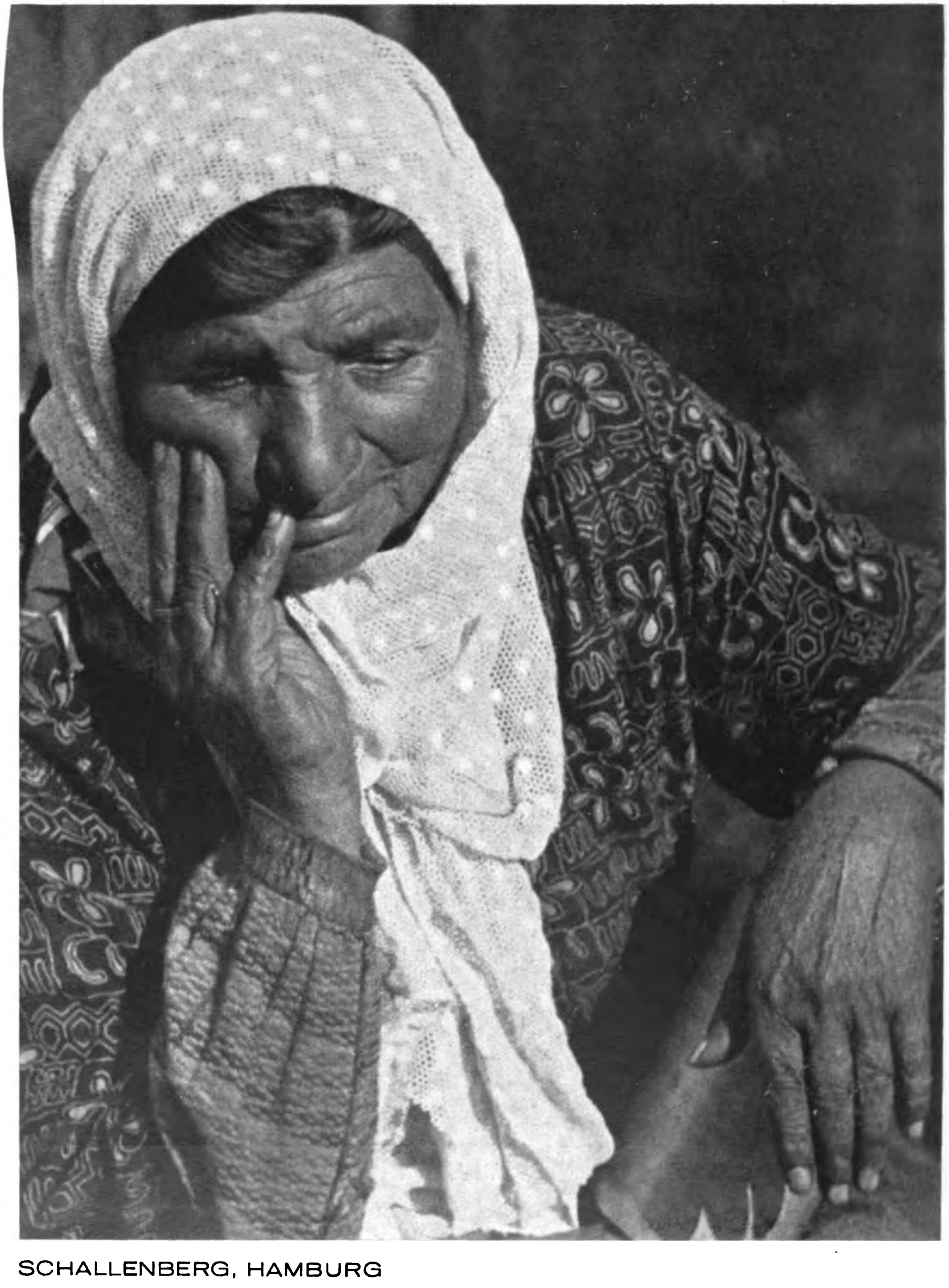
ROSNER, CHEMNITZ



LAZI, STUTTGART



HERM. EBEL, BERLIN



SCHALLENBERG, HAMBURG

Ein anderer Weg besteht darin, daß man Panchrofilme im Dunkeln oder bei grünem Licht nach Zeit entwickelt. So verfahren z. B. die meisten amerikanischen Fachphotographen. Den Kodak-Flachfilmen werden kleine Kärtchen beigegeben, auf denen für die betreffende Emulsion die Filterfaktoren und auch die Entwicklungszeit angegeben sind. Man muß dann einen vorgesehenen Entwickler benutzen; denn bei einem anderen Hervorrufer würden sich auch andere Entwicklungszeiten ergeben. Auch für die Imperial-Filme werden solche Angaben gemacht.

Die Entwicklung nach Zeit leistet mindestens dasselbe wie die kontrollierte Hervorrufung. Es ist den Fachphotographen dringend zu empfehlen, einmal alte Ansichten, nach denen ein Ausgleich falscher Belichtungen beim Entwickeln vorzunehmen ist, über Bord zu werfen und sich mit der unkontrollierten Entwicklung nach Zeit vertraut zu machen, für die ich seit Jahren eingetreten bin.

Zur Entwicklungstechnik selber ist zu sagen, daß man Flachfilme wie Platten in der Schale entwickeln kann. Mittels einer Pinzette lassen sie sich bequem hantieren, ohne daß die Gefahr von Schichtverletzungen besteht. Hat man größere Mengen von Flachfilmen zu entwickeln, so kann man sich dazu besonderer Rähmchen und Tröge bedienen. In kurzer Zeit kann man so eine große Anzahl von Negativen bearbeiten.

Diese Hilfsmittel bewähren sich auch beim Fixieren und Wässern. Sonst kann man dazu auch die bekannten Plattenkörbe benutzen, in denen sich die steifen Filme gut unterbringen lassen.

Zum Trocknen hängt man Flachfilmnegative am besten frei auf. Die Lochung der Agfa-Filme erweist sich dabei als praktisch. Man hängt die Negative an kleine Drahthaken, die sich an einem waagerecht ausgespannten Bindfaden befinden. Kodak-Filme hängt man mit Trockenklammern an einer Ecke auf.

Wer sich einmal versuchsweise mit der Verarbeitung von Flachfilmen versucht, wird feststellen, daß er nach kurzem Einarbeiten ebenso bequem wie mit Platten arbeitet. Er wird dann die Vorteile des Films als Negativmaterial kennenlernen und sicher nicht den Wunsch verspüren, wieder zur Platte zurückzukehren. Dazu besteht um so weniger Anlaß, als es Planfilme für jeden besonderen Zweck gibt, vom höchstempfindlichen panchromatischen Porträtfilm bis zum hart arbeitenden Reproduktionsmaterial.

Für diejenigen, die da glauben, ohne Retusche nicht auskommen zu können, mag noch gesagt sein, daß es Flachfilme mit Rückschicht im Handel gibt. Das mag z. B. bei technischen Aufnahmen, bei denen Abdeckungen oder andere Eingriffe nötig sind, vorteilhaft sein. Bei Porträtaufnahmen verzichte man aber auf die durch die Mattschicht gebotenen Retuschemöglichkeiten, wobei nochmals auf meinen in vorstehender Fußnote erwähnten Aufsatz hingewiesen sei. Die vorzüglichen Eigenschaften moderner Panchroemulsionen machen manuelle Eingriffe unnötig und bringen den Photographen auf den Weg, der zu einer reinen und ehrlichen photographischen Technik führt, ein Ziel, das man allgemein anstreben sollte. Curt Emmermann.

Schluß mit der Retusche?[1]

Unter obiger Schlagzeile — mit einem Ausrufezeichen an Stelle des Fragezeichens — bringt Herr Emmermann in Nr. 7 einen Aufsatz, der wohl manches Beherzigenswerte enthält, jedoch in seinen Folgerungen weit über das Ziel hinausschießt. Hätte er den kategorischen Imperativ etwas anders gefaßt: „Lernt richtig retuschieren!", so könnte man sich damit einverstanden erklären.

Ich muß vorausschicken, daß auch ich die landläufige Retusche (in der Hauptsache die Negativretusche) verdamme, sie seit Jahrzehnten bekämpfe, selbst unzählige Aufnahmen ohne jede Negativretusche abgeliefert habe und doch nicht ganz davon losgekommen bin, obwohl ich schon seit 1890 fast ausschließlich mit orthochromatischen Platten arbeitete und seit 1902 mit Panchromoplatten und -filmen verschiedenster Art und Herkunft auf allervertrautestem Fuße stehe, wobei ich die Panchromasie auch anderer als der aufgeführten Fabrikate, namentlich die Perchromo-Perutz-Platte, ganz besonders schätzen gelernt habe. Hinzufügen muß ich noch, daß ich seit Bekanntwerden der Desensibilisatoren überhaupt nicht mehr ohne solche entwickle, daß ich seit Jahren mit Weichzeichner und in gegebenen Fällen mit Gittervorschaltung arbeite, daß ich Kleinbildmomentaufnahmen bei Kunstlicht im Zimmer mit Ermanox, Leica, Rolleiflex usw. mache, daß ich neben der Bogenlampe ständig auch Nitraphotlampen benutze und beileibe nicht am alten hänge, so daß ich ohne Überhebung sagen kann, daß ich nicht

1) Die Schriftleitung hält es für besonders wichtig, daß sich ein Fachphotograph zu dem Thema, welches damit aber nicht erschöpft ist, äußerte. Für E. waren natürlich auch noch andere Gesichtspunkte maßgebend. Vgl. auch „Tagesfragen".

nur mit der Zeit gegangen, sondern in mancher Beziehung ihr vorausgeeilt bin, so daß ich kaum als „rückständig“ angesehen werden kann und wohl zu denen zu rechnen bin, für die Herr E. seinen Aufsatz nicht geschrieben haben will.

Aber es geht nicht an, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Wer wie ich mitten im Beruf steht, weiß, daß ohne Retusche nicht auszukommen ist. Man muß schon sehr anspruchslos sein und sehr wenig Selbstkritik an der eigenen Arbeit üben, wenn man mit einem Negativ, so wie es aus dem Entwickler und Fixierbad kommt, zufrieden ist. Die Zeit, die uns für eine Bildnisaufnahme zur Verfügung steht, ist selbst im günstigsten Falle viel zu kurz, um alles so vollkommen zu gestalten, daß die eigenen Ansprüche restlos befriedigt werden können. Dazu kommen dann auch noch die verschiedenen berechtigte Ansprüche des Bestellers, die berücksichtigt werden müssen. Von Kinderaufnahmen will ich erst gar nicht reden.

Da nützt keine Beherrschung der Beleuchtungstechnik, da hilft kein noch so geübter Blick; wie oft muß man etwas, was man noch ändern möchte, einfach unterlassen, weil das Modell ungeduldig wird oder weil der Gesichtsausdruck ermüden würde. Welcher erfahrene Bildnisphotograph kann sich rühmen, ein Bild so auf die Platte zu bringen, daß nichts zu wünschen übrig bleibt? Und wenn dem so ist, warum jede, auch noch so vernünftige Besserung durch Retusche verdammen?

Es ist nicht richtig, daß die Panchromoplatte mit Nitralicht in allen Fällen farbtonrichtige Bilder erzeugt. Es ist nicht richtig, daß die Panchromoplatte blondes Haar stets blond wiedergibt. Im Gegenteil, oft ist gerade die Panchromoplatte Ursache fehlerhafter Farbenwiedergabe. Rotwangige werden blaß, blaßrote Lippen zu hell, grünlich schattierte Falten kommen härter als mit gewöhnlichen Orthoplatten. Es gibt überhaupt keine vollkommene Panchromasie, die alle Farben im richtigen Tonwert wiedergibt.

Es wäre aber falsch, dieserhalb die großen Vorzüge des panchromatischen Materials, namentlich für Kunstlichtaufnahmen, zu verkennen. Falsch aber ist, die Vorzüge der Bogenlampe vor der Nitralampe nicht gelten zu lassen. (Bedenklich ist allerdings die Verwendung blauweiß brennender Kohlen.) Die Nitraphotlampe ist ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel für bestimmte Lichteffekte, aber sie ist viel zu lichtschwach, um mit ihr aus angemessener Entfernung mildes, vollkommen gestreutes Licht, ähnlich dem Tageslicht, zu erzeugen. Die Verwendung mehrerer Lampen hat große Nachteile: Ebensoviele Lichtpunkte in den Augen, ebensoviel Schlagschatten wie Lampen. Da zwingt gerade die Nitralampe zu retuschieren! Nur die Bogenlampe, richtig angewendet, ist imstande, nahezu vollkommen gestreutes Licht, ähnlich dem zerstreuten Tageslicht, zu erzeugen.

Fragen wir uns noch, wie wir ohne Retusche auskommen sollen bei folgenden, im Beruf vorkommenden Fällen:

Es muß auch einmal ein unter- oder überbelichtetes Negativ kopierfähig gemacht werden, denn auch einem vollendeten Negativtechniker kann einmal eine Fehlbelichtung passieren! Wenn eine Wiederholung der Aufnahme unmöglich ist, dann muß eben retuschiert werden. Auch bei kürzester Belichtung können Unschärfen durch Bewegung, namentlich bei Kinderaufnahmen, nicht immer vermieden werden. Da müssen die Augen, da eine Hand, da der Mund, kurz, irgend etwas nachgezeichnet werden. Da ist eine Dame mit bloßem Hals, auf dem die Sonne den Ausschnitt des Badeanzuges braun gebrannt hat, da sind rote Hände, die auf einem hellem Kleid fast schwarz, umgekehrt weiße Hände, die auf einem dunklen Kreid kreideweiß gekommen sind, da muß retuschiert werden. Da muß auf Verlangen des Kunden eine Haarsträhne fortretuschiert, da muß eine Falte vom Ärmel, da müssen die Krähenfüße, da die „Salzfässer“ gemildert werden, da ist ein Blick zu starr. Was werden die „Fanatiker der Ehrlichkeit“ tun, wenn die Kundin die nicht nach ihrem Wunsch retuschierten Bilder einfach nicht bezahlt? Und nun erst, wenn es sich darum handelt, von alten verschmutzten oder verblaßten Bildern eine Reproduktion zu machen, oder um ein Paßbild mit gelben Flecken, auf dem der violette Polizeistempel mitten durchs Gesicht geht? Die Verschmutzung ist gelb, der Polizeistempel violett. Was kann da die Panchromoplatte machen? Entweder man löscht durch ein Violettfilter den violetten Stempel aus oder durch ein Gelbfilter die gelben Flecken, eine andere Möglichkeit besteht nicht. Eines oder das andere muß retuschiert werden. Es ließen sich unzählige, ähnlich gelagerte Fälle anführen, in denen Retusche nicht zu umgehen ist.

Aber es gibt auch Fälle, und nicht etwa vereinzelte, in denen eine Retusche nicht nötig, aber im Interesse eines guten Bildes höchst erwünscht ist. Ist beispielsweise die Stimmung

des Hintergrundes zum Kopf ungünstig, zu hart oder zu weich, so ist durch geschickte Aufhellung oder durch Abschwächung viel zu verbessern. Unangenehme Ecken in den Umrissen können abgerundet, störende Nebensächlichkeiten können ganz entfernt oder gemildert werden.

Wie steht es denn nun eigentlich um die Ehrlichkeit einer Photographie überhaupt? Können wir jedes photographische Abbild als eine ehrliche, richtige Wiedergabe des Urbildes ansehen? Diese Frage kann nur mit einem „Nein" beantwortet werden. Was die Zeichnung betrifft, so können wir von einer getreuen Wiedergabe nur dann reden, wenn die Aufnahme aus entsprechendem Abstand und mit einer dem Bild entsprechenden Brennweite aufgenommen wurde.

Anders verhält es sich mit der Wiedergabe der Tonwerte. Darin läßt die mechanische Abbildung der Natur doch noch recht viel zu wünschen übrig. Kein Bild ist imstande, jemals Sonnenschein vollkommen wiederzugeben! Das kann nur ein Diapositiv im Projektionsapparat. Die Gradation der Tonwerte ist eine andere als in der Natur. Die Photographie kennt schwarze Schatten, die die Natur (soweit sie überhaupt beleuchtet ist) nicht kennt. Daran kann kein irgendwie geartetes Aufnahmematerial etwas ändern. Wohl aber läßt sich durch verständige Retusche die mechanische Wiedergabe der Naturwahrheit nähern.

Jeder, der die Reproduktionstechnik beherrscht, weiß, daß auch die beste Panchromoplatte nicht imstande ist, von Flächenoriginalen (Bildern) selbst unter Zuhilfenahme von raffiniert gewählten Filtern ohne jede Retusche eine vollkommen tonwertrichtige Reproduktion zu liefern. Die Fehler der Wiedergabe steigern sich aber um ein Vielfaches bei Aufnahmen von körperlichen Gegenständen, noch mehr beim lebenden Modell!

Die Ehrlichkeitsfanatiker täten also besser, nicht so sehr gegen jeden Eingriff durch die Retusche Sturm zu laufen. Seien wir doch ehrlich, manche von ihnen möchten auch hier und da gerne retuschieren, wenn sie könnten!

Die Verhimmelung der ungelernten Photographen ist ein Merkmal der heutigen Zeit. Die ganze bildende Kunst steht unter der Diktatur des Dilettantismus, ebenso wie die Fachliteratur.

Wenn sehr vereinzelt ungelernte Berufsphotographen unter den wirtschaftlichen Verhältnissen wenig zu leiden haben, so liegt das an etwas anderem als am Nichtkönnen. Wer es versteht, auf andere Weise sich Geltung zu verschaffen, ist heute weniger schlecht gestellt. Diejenigen, die im stillen an ihrer eigenen Vervollkommnung arbeiten und sich nicht dazu aufraffen können, die eigene Arbeit, deren Unvollkommenheiten sie zu sehr erkennen, als vollkommen anzupreisen, sind heute meistens schlecht daran.

Den Einfluß der sich stetig ausbreitenden Amateurphotographie auf die wirtschaftlich katastrophale Lage der Berufsphotographen zu verkennen, ist schlechterdings unverständlich. Gewiß, einen Teil der Schuld tragen die Berufsphotographen selbst, aber den Beweis für das „gerüttelte Maß" ist der Verfasser des hier besprochenen Aufsatzes schuldig geblieben.

Die Sache hat aber noch andere Seiten! Die eine ist die: Wie soll sich denn, wenn wir die Retusche ausschalten, das Berufsbild vom Amateurbild unterscheiden? Dann die soziale: Wollen wir nach dem Vorbild der modernen „sachlichen" Architekten, die Hunderttausende von geschickten, fleißigen Holz- und Steinbildhauern, Tausenden von Malern und Berufsphotographen mit ihren schmucklosen, kahlen Innen- und Außenwänden das Brot weggenommen haben, wollen auch wir dazu beitragen, einen Stand zu vernichten, die wenigen noch beschäftigten Retuscheure um vermeintlicher photographischer Ehrlichkeit willen aufs Pflaster setzen?

Darum nicht: „Schluß mit der Retusche!", sondern: „Lernt richtig retuschieren!"

H. Traut (München).

Aus der Werkstatt des Photographen.

Neues Aufnahmematerial für das Porträtfach.

Die Agfa hat es sich angelegen sein lassen, auch für die Porträtphotographie speziell qualifizierte Filme zu schaffen. Der von der Agfa vor einiger Zeit herausgebrachte panchromatische Porträtfilm „Superpan" besitzt die hohe Empfindlichkeit von etwa 26° Scheiner, welche Wertung bei Aufnahmen mit Nitralicht noch wesentlich gehoben wird. Der Film ist sowohl mit blanker wie mattierter Rückschicht zu haben. Letztere gibt zugleich einen guten Retuschiergrund ab. Da bei diesem Film Vorder- und Rückseite in gleicher Oberflächenbeschaffenheit erscheinen, ist zur Erkennung der Emulsionsseite ein Loch in einer Ecke eingestanzt. Haben wir bei Hochbildformat das Loch oben in rechter Ecke, so ist die Emulsionsseite uns zugewandt. Verschiedentlich an-

gestellte Aufnahmen mit diesem Film haben uns erwiesen, daß hier ein bestqualifiziertes Porträtmaterial vorliegt, das uns eine wesentliche Abkürzung der Exposition bringt bzw. auch Aufnahmen bei ungünstigeren Lichtverhältnissen gestattet. Wir werden damit unter anderem namentlich bei Gruppenbildern vorteilhaft fahren. Bei trübem Wetter gelangen uns noch gut abgestufte und detaillierte Porträtaufnahmen im Heim, und zwar bei etwa $1^1/_2$ m Abstand vom geschlossenen Fenster, mit Momentexpositionen selbst bei Objektivabblendung F/6,3. Die hohe Farbenempfindlichkeit des Superpanfilms kommt uns auch darin zugute, daß Sommersprossen im Gesicht sich nicht unnatürlich störend ausprägen, daß farbige Gesichtsunebenheiten ausgeglichener wiedergegeben werden, daß die Haare in richtigen Tonwerten erscheinen und anderes mehr. Bei der Bestimmung für das Porträtfach ist man ferner bemüht gewesen, Härten in der Tonskala zu meiden, vielmehr den Bildern eine gewisse Weichheit, Ausgeglichenheit zu geben. Auch auf möglichste Kornfeinheit ist gesehen worden. Die Entwicklung ist selbstverständlich bei grünem Dunkelkammerlicht vorzunehmen (oder mit vorheriger Desensibilisierung bei Rotlicht). Entwickelt wurde mit Metol-Hydrochinon (1 Teil Metol, 3 Teile Hydrochinon) sowie mit Rodinal 1:20.

Das jüngste Spezialprodukt der Agfa für das Porträtfach ist der „Isochrom-Porträtfilm“, der sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sehr brillante Negative resultieren, welche Eigenschaft bei den Photographen bekanntlich große Geltung hat. Die Allgemeinempfindlichkeit des Isochromfilms ist dabei eine sehr hohe, sie reicht bis zu 26° Scheiner, hält also gleichen Grad mit Superpan. Die Prüfung mit Farbentafelaufnahmen und Eder-Hecht-Sensitometer ergab ferner eine ganz ausgezeichnete Orthochromosie, namentlich eine äußerst anerkennenswerte Steigerung im Gelb. Auch der Lichthofschuß, eine gelbrote Rückpräparation, ist von stärkster Wirkung; die Färbung verschwindet angenehmerweise bereits im Entwickler.

Der Isochromfilm besitzt einen doppelschichtigen Guß, wodurch ein ziemlicher Belichtungsspielraum gewährt wird. Eine Reihe von Porträtaufnahmen im Zimmer mit wesentlich unterschiedlichen Expositionen belegten bestens diesen Qualitätsstand. Es erübrigt sich, weiter auszuführen, daß sich mit diesem neuen Porträtfilm auch außerhalb des Ateliers bei minder guter Beleuchtung weiteste Aufnahmemöglichkeiten ergeben. Auch bei Bogenlichtaufnahmen bringt uns der Film prächtigste Resultate. Schon ohne Filter zeigt sich eine vortreffliche Wiedergabe der Farbenwerte, die hohe Gelbwirkung. Bei Einschaltung von Agfa-Gelbfiltern sind die folgenden mäßigen Verlängerungsfaktoren einzuhalten: bei Filter 0 beträgt der Faktor = 1,5, bei Filter 1 = 2, bei Filter 2 = 2,5, bei Filter 3 = 3 usw.

Vielen Photographen wird es auch sehr willkommen sein, daß dieser hochempfindliche Film bei Rotlicht (Agfa-Dunkelkammerfilter 107) verarbeitet werden kann. Wir haben den Isochromfilm bei unserer üblichen Rotlaterne, etwas abgewandt, ohne irgendwelche Beeinträchtigung entwickelt. Alle gebräuchlichen Entwickler (Metol-Hydrochinon, Pyro, Rodinal usw.) sind für den Film verwendbar. Unsere Photographen werden diesen neuen Film mit seinen brillanten Resultaten für das Porträtfach auf das freudigste begrüßen. P. Hanneke.

Unsere Abbildungen

verdanken wir dem Entgegenkommen der Leitung der Internationalen Ausstellung des V. D. A. V. in Leipzig, an der sich die G. D. L. korporativ und mit vortrefflichen Arbeiten beteiligt hat. Ohne der Kritik vor Eröffnung der großen Veranstaltung vorzugreifen, können wir als sicher annehmen, daß die Bilder dieser Gruppe zum Besten gehören werden. Überraschend eindrucksvoll und groß in der Wirkung sind die Köpfe der Schwarzwälder und Eifeler Mädchen der Lendvai, deren Name ja auch durch ähnliche charakteristische und fein empfundene Aufnahmen aus Friesland, Hessen usw. in der „Berliner Illustrirten Zeitung“ in weitesten Kreisen bekannt geworden ist. Auch die beiden Bildnisse von Erfurth sind Beispiele dafür, daß „jeder Auftrag eine neue Aufgabe“ bedeutet, wie schon an anderer Stelle gesagt wurde. Dahin gehört auch die eigenartige Auffassung der Kretschmer in der Bildhaltung, dem Umriß, der abgewogenen Kontrastierung. Es folgen dann zwei lebendige, knapp begrenzte und räumlich ausgezeichnet wirkende Bilder von Gropp und Wolff, die gegenständlich wie photographisch gleich wertvolle Aufnahme von W. Hege, das ungemein frische, stofflich hervorragende Stillleben von Lazi, eine eindrucksvolle Landschaft von Ebel, die sehr hübsche Gelegenheitsaufnahme von Rosner und die Studie „Zigeunerin“ von Schallenberg.

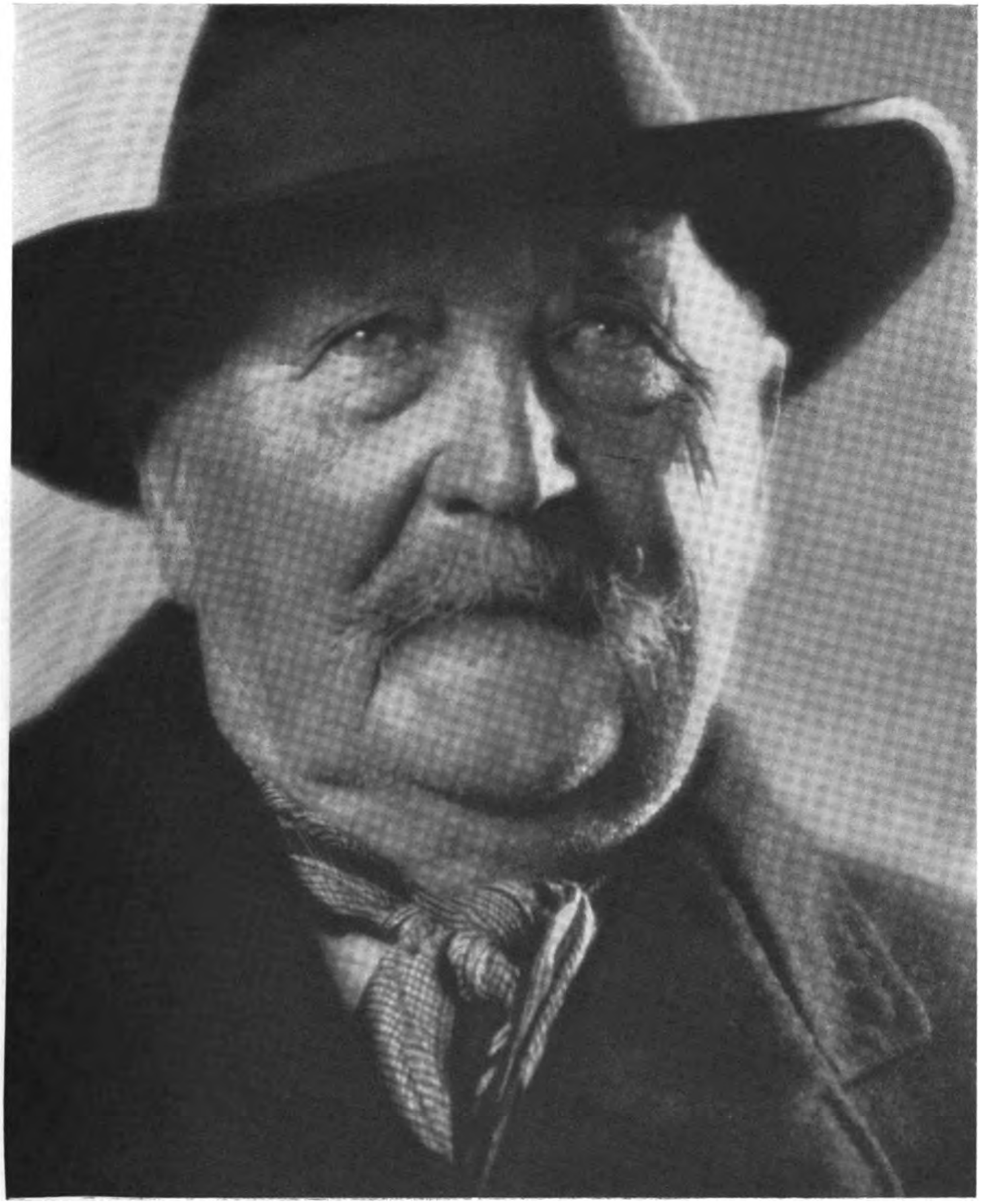
Ein kritischer Bericht über die Veranstaltung folgt im nächsten Heft.



WILH. FIRGAU, DÜSSELDORF



WILH. FIRGAU, DÜSSELDORF



WILH. FIRGAU, DÜSSELDORF



KÄTE ANDRESEN, NEUMÜNSTER



WERNER SPEER, DRESDEN



KURT HEGE, ESSEN



ERICH ANGENENDT, G. D. L., DORTMUND



E. BIEBER, BERLIN

Auf Agfa-Portrait-Film

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Das um seine Existenz ringende Handwerk kann sich nur durch eine veredelte Produktion wieder emporrichten. Die handwerkliche Gediegenheit, gepaart mit geschmacklicher Vollendung und wirtschaftlich wohldurchdachter Durchbildung, muß das Ziel eines hochstehenden Handwerks sein. Die Handwerksfrage ist eine Bildungsfrage und kann nur als solche gelöst werden. . . . So schreibt kürzlich die „Mittelrheinische Handwerkerzeitung" zur Fachausbildung im Metallgewerbe. Genau die gleiche Forderung können und müssen wir auch für das Photographengewerbe aufstellen. Auch ohne näher darauf einzugehen, wie es heute um ihre Erfüllung in so manchen Ateliers steht, werden wir allmählich zu der Erkenntnis gezwungen werden, unsere Sorgen um die wirtschaftlichen Kümmernisse, Schwarzphotographen und ähnliches der Notwendigkeit der höheren Fachausbildung unterzuordnen, besonders aber da, wo es sich um den Nachwuchs handelt.

Es reicht heute nicht mehr aus, einen Kopf oder eine Figur bei mehr oder weniger feststehender Beleuchtung und Belichtung nach überkommenen Regeln vom Linienfluß, Hintergrund, angeblicher Charakteristik photographieren zu können und ein paar Kenntnisse in Optik und Chemie zu besitzen. Die Photographie ist heute ein anderes Mittel, eine andere Technik mit anderen Möglichkeiten und Voraussetzungen als vor 30 Jahren. Theorie und Praxis haben zu einer so deutlichen Umwandlung des Begriffs und Wesens der Photographie geführt, daß der Lernende an diesen Erkenntnissen nicht mehr vorübergehen kann. Auch unser Ziel muß die veredelte, zeitgemäße Produktion und geschmackliche Kultur sein, auch wir brauchen Fachlehrer und Meister, die, wie in jedem anderen Handwerk, in der Lage sind, den gesteigerten zeitgemäßen Anforderungen gerecht zu werden. Wohl haben wir das schreckliche „Beiwerk", die kunstvolle Pose und Gruppierung, die verfälschende und übertriebene Retusche, den freundlich faden Ausdruck abzulehnen gelernt. Damit aber, daß wir nun wirkliche Möbel, den natürlicheren Ausdruck, gemäßigte Retusche anwenden, ist noch recht wenig zur „Veredlung" der Produktion getan. An Stelle des Scheins und „Schmucks", treten meist nur Langeweile und Nüchternheit. Gut 80 % der Bilder, die wir sehen, sind Köpfe, Brustbilder auf hellem oder dunklem Grund, während die Möglichkeiten, eine Photographie interessant, lebendig zu gestalten, erheblich gewachsen sind. Sind wir heute nicht in der Lage, in jedem Raum, zu jeder Stunde zu photographieren, können wir nicht mittels Kunstlichtquellen neuartige, kraftvolle Wirkungen erzielen, haben wir nicht Kleinkameras mit lichtstärkster Optik zur fast unbemerkbaren Fixierung entscheidender Momente, haben wir nicht Platten, Filme und Papiere, mit denen eine delikateste Tonalität, Stofflichkeit und feinste Bildwirkung erzielt werden kann?

Wie aber kann eine Besserung erreicht werden? Die Grundlage, das handwerkliche ABC, kann wohl nach wie vor an einigen Stellen durch eine praktische, wenn vielleicht auch abgekürzte Lehrzeit gegeben werden, in der gleichzeitig auch über die Eignung zum Beruf überhaupt entschieden werden müßte. Dann aber muß die Fachschule mit tüchtigen, neuzeitlich eingestellten Lehrkräften folgen, in der auch besonderer Wert auf die ästhetische und geschmackliche Bildung des Schülers gelegt wird. Diese nämlich, die geschmackliche Bildung, bedarf für den Photographen einer ganz besonderen Berücksichtigung. Wir halten die künstlerische Erziehung des Auges und der Vorstellung mit für die wichtigste, ja unentbehrlichste Forderung in der Erziehungsfrage des Photographen. Man sagt wohl, über Geschmack läßt sich streiten, und das mag auch für gewisse Modeerscheinungen zutreffen, aber, wie einmal ein bekannter Künstler sehr richtig bemerkte, nicht für eine künstlerisch gute Arbeit. „Kein Argumentieren kann an der Tatsache etwas ändern, daß die Ouvertüre zu Euryanthe gewaltigere Kunst ist als der Marinemarsch »Unsere blauen Jungens« von Kapellmeister Blomeis. Und so ist es mit allem, was künstlerisch genannt zu werden verdient, ob es sich um direkte Wiedergabe des Lebens oder um innerlich geschaute Phantasiegebilde handelt. Es ist nicht wahr, daß man nicht feststellen kann, was an einer Arbeit gut und schlecht ist." Auch wir sind der Meinung, daß dies möglich sei, und daß in dieser Möglichkeit ein gangbarer Weg zur geschmacklichen Bildung zu finden wäre, ohne die eine veredelte Produktion nicht denkbar ist.

*

Gerade beim Berufsphotographen ist Übung und Kritik im Sehen für alle Aufgaben das Wichtigste. Gewiß, Kunst kann nicht gelehrt, wohl aber durch vergleichende Anschauung von Gut und Schlecht Wertvolles, Eigentümliches, Entscheidendes erkannt werden. Durch Fragen, was der Schüler sieht, was ihm auffällt, was an Besonderem in der Auffassung, im Ausdruck, in der Bewegung, der Beleuchtung zu finden ist, wird die Anteilnahme angeregt und die Urteilsfähigkeit gesteigert. Neben guten Arbeiten zeige man Konventionelles und Banales, lasse den Schüler entscheiden und versuche, wenn nötig, ihn zu überzeugen. An Beispielen für und wider fehlt es nicht, nötig ist nur, ganz systematisch gute und minderwertige Arbeiten zusammenzustellen. Am lehrreichsten und am besten geeignet sind Photographien, die nicht vom Wege abführen, weniger Gemälde eines Künstlers, der nicht zwangläufig, sondern nach eigenen Vorstellungen formt und bildet.

Solche Erziehung zum Sehen, zur Bildung eigenen Urteils ist ein längst anerkanntes Mittel zur Hebung des Geschmacks, ohne den es ein „hochstehendes Handwerk" nicht geben kann. Und Übungen in dieser Richtung, ein Semester oder zwei durch geeignete Lehrkräfte in einer Schule oder unter Anleitung für sich selbst betrieben, müssen zu der so nötigen Besserung des Geschmacks führen, der heute eben leider an recht vielen Stellen fehlt.

Matthies-Masuren.

Das „Korn" der Negative.

Mit „Korn" bezeichnet der photographische Praktiker die Struktur des Silberniederschlages seiner Negative. Diese Struktur hängt von einer Reihe der verschiedensten Faktoren ab.

Zunächst von Eigenschaften der benutzten Emulsion. Ein Blick in das Mikroskop zeigt uns, daß jede Emulsion Bromsilberkörner der verschiedensten Größe aufweist. Die Bromsilberkörner, die kristalliner Struktur sind, haben bei Negativemulsionen Ausmaße von etwa 0,002 bis 0,005 mm. Daneben finden sich noch winzigere Körner, ebenso sogenannte Gigantenkristalle, die bisweilen eine Größe von 0,025 mm und darüber erreichen. Von großer Bedeutung für die Praxis ist, daß innerhalb einer bestimmten Emulsion die gröberen Körner durchweg empfindlicher sind als die feineren. Es ist aber heute nicht mehr schlechthin zutreffend, daß eine hochempfindliche Emulsion Negative mit gröberem Korn liefern muß als eine Aufnahmeschicht geringerer Empfindlichkeit. Die Verhältnisse können sehr wohl umgekehrt liegen.

Nach vorstehend Gesagtem leuchtet es ein, daß die Belichtung nicht ohne Einfluß auf das Korn der Negative sein kann. Exponiert man unter oder doch wenigstens ausgesprochen knapp, so bleibt die Belichtung für einen Teil der feineren Körner unter der für die Entwicklungsfähigkeit maßgeblichen Schwelle. Das Bild baut sich hauptsächlich aus den empfindlicheren, dafür auch gröberen Körnern auf. Dementsprechend ist die Struktur des Negatives grobkörnig. Umgekehrt kann man durch reichlichere Belichtung auch die feineren, unempfindlicheren Körner der Emulsion zur Bilderzeugung heranziehen.

Von großem Einfluß auf das Korn der Negative ist die Entwicklung. Unter dem Mikroskop sehen wir, daß sie an einem Punkt oder mehreren Punkten des Kornes einsetzt. Führt man die Hervorrufung nicht zu Ende, so zerfällt das Korn im Fixierbad in kleinere Bruchstücke. Dadurch wird eine feinere Negativstruktur erzielt.

Weiter beobachtet man, daß die Bromsilberkörner im allgemeinen nicht formgetreu zu metallischem Silber reduziert werden. Sie verwachsen oft mit benachbarten Körnern zu gröberen Kornklumpen. Die Neigung zur Bildung derartiger Verklumpungen wird um so größer, je weiter man die Entwicklung treibt. In dieser Hinsicht kann man übrigens bei den einzelnen Emulsionen recht erhebliche Unterschiede beobachten.

Für den Fachphotographen, der große Originalaufnahmen anfertigt, hat das hier behandelte Gebiet höchstens platonisches Interesse. Selbst wenn er seine 13 × 18- oder gar 18 × 24-Negative vergrößert, wird der Vergrößerungsmaßstab kaum stärker als etwa vier-, höchstens fünffach linear sein. Falls nicht gerade eine extrem grobkörnige Negativemulsion vorliegt, wird sich in der Vergrößerung weder Zerrissenheit noch ungenügende Schärfe bemerkbar machen. Nun sind aber nicht wenige Berufsphotographen dazu übergegangen, ihre Aufnahmen in kleinem Format zu machen und sie ausnahmslos, den Bedingungen des ein-

zelnen Falles entsprechend, zu vergrößern. Hier gibt z. B. die 9 × 12-Aufnahme ein beliebtes Aufnahmeformat ab. Sehr viele Photographen aber nutzen z. B. auch die Leica mit bestem Erfolg für ihre beruflichen Zwecke aus.

In diesen Fällen kommen weit stärkere Vergrößerungsmaßstäbe in Frage. Damit wird das Korn der Negative von ausschlaggebender Bedeutung. Man hat deshalb sowohl den Eigenschaften der Negativemulsion als auch einer zweckmäßigen Belichtung und Entwicklung der kleinen Negative sein besonderes Augenmerk zu widmen.

Es kommt zunächst nicht jede Negativemulsion in Frage, sondern sie muß möglichst feinkörnig arbeiten. Während man es früher für unmöglich hielt, höchstempfindliche Emulsionen mit feinem Korn herzustellen, haben wir heute z. B. Leica-Filme, in denen diese beiden Eigenschaften vereinigt sind. Das ist auch bei manchen Platten der Fall. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß auch manche Emulsionen, als die Konjunktur der Feinkornemulsionen einsetzte, über Nacht außerordentlich feinkörnig geworden sind, wenigstens auf der Packung oder in Prospekten und Inseraten. Es soll vorkommen, daß eine solche Emulsion grob wie Scheuersand ist und trotzdem vom Hersteller als feinkörnig angepriesen wird. Die Praxis wird hier jedoch bald eine Klärung schaffen und dafür sorgen, daß sich für die in Rede stehenden Zwecke nur Aufnahmeschichten behaupten, die in der Tat die Bezeichnung Feinkornemulsion verdienen.

Als ziemlich verläßliche Faustregel mag man sich merken, daß feines Korn fast immer mit Neigung zu kräftigem Arbeiten vereint ist. Hingegen wird eine Emulsion, die ausgesprochen weich arbeitet, fast regelmäßig ein ziemlich grobes Korn aufweisen. Ein solches Fabrikat mag bei großen Originalaufnahmen Vorzügliches leisten, kommt aber nicht in Frage, wenn starke Vergrößerungen nach kleinen Negativen angefertigt werden sollen.

Aus obigen Ausführungen ergibt sich, daß man sich vor knapper Belichtung hüten muß, wenn man auch bei Feinkornemulsionen das Entstehen grobkörniger Negative verhindern will. Speziell bei der Leica stehen uns derart lichtstarke Objektive zur Verfügung und können hier mit Rücksicht auf die große Tiefenschärfe auch wirklich ausgenutzt werden, was bei absolut langen Brennweiten oft Schwierigkeiten macht. Man hat es deshalb nicht nötig, so kurz zu belichten, daß dabei in erster Linie die gröberen Körner entwicklungsfähig gemacht werden.

Dann hat man bei der Entwicklung sachgemäß vorzugehen. Entwickler, die das Entstehen grober Kornklumpen begünstigen, haben auszuscheiden. An ihrer Stelle sind Feinkornentwickler zu benutzen.

Die Aufgabe eines guten Feinkornentwicklers ist es, die feineren Körner der Emulsion bei der Hervorrufung zu bevorzugen. Er verhütet auch, daß sich größere Kornklumpen bilden. Weiter werden in ihm die gröberen Körner nicht vollständig reduziert, so daß aus ihnen beim Fixieren kleinere Bruchstücke werden, die zur Verfeinerung des Kornes beitragen. Ganz besonders wichtig ist es dabei, daß die Emulsion an der Schwelle ausentwickelt wird, da man sonst mit einem größeren oder kleineren Verlust an Empfindlichkeit zu rechnen hätte.

Ausgezeichnetes leistet in jeder Beziehung der seit kurzem von dem Tetenal-Photowerk nach Angaben des Verfassers in den Handel gebrachte Parvofin- bzw. Leicanol-Entwickler, die sich nicht in der Zusammensetzung, sondern nur durch die zweckmäßige Packung unterscheiden. Durch Auflösen in Wasser erhält man einen Feinkornentwickler, der die vorstehend aufgestellten Forderungen erfüllt. In der Leistung an der Schwelle werden gute Rapidentwickler nicht nur erreicht, sondern oft noch übertroffen.

Theoretisch scheint es keinen Unterschied auszumachen, ob man ein Negativ kontrastreich entwickelt und zum Kopieren oder Vergrößern ein weich arbeitendes Papier benutzt, oder ob man weiche Negative auf kräftige Papiere druckt bzw. vergrößert. In der Praxis erweist sich jedoch die letzte Methode mit Rücksicht auf die Vermeidung eines groben Kornes als entschieden vorteilhafter. Denn die weiche Entwicklung liefert uns feinkörnigere Negative als eine weiter getriebene Hervorrufung.

Besonders günstig liegen die Verhältnisse bei Aufnahmen bei künstlichem Licht. Hier ist es ratsam, die Modelle kräftig zu beleuchten. Die Negative erhalten dann bei einer an sich weichen Entwicklung, also einem niedrigen Entwicklungsgrad, genügende Kontraste. Auf diese Weise kann man selbst auf höchstempfindlichen Panchroschichten, die an sich keine

ausgesprochenen Feinkornemulsionen sind (Agfa-Superpan und Kodak-SS), Negative mit bemerkenswert feinem Korn herstellen.

Auf der anderen Seite ist es besonders nachteilig, Negative im Entwickler zu quälen. Besonders bei Unterexpositionen läßt man sich dazu leicht verleiten. Wird schon durch die zu kurze Belichtung wegen der Bevorzugung der gröberen Körner die Struktur des Negatives grobkörnig, so macht sich auch noch die zu weit getriebene Entwicklung bemerkbar. Das Endergebnis ist ein besonders grobkörniges Negativ, an dessen Entstehen nicht die Emulsion, sondern die knappe Belichtung und die forcierte Entwicklung die Schuld tragen.

Bisweilen findet man die Ansicht vertreten, daß sich beim Kopieren oder Vergrößern auf hart arbeitenden Papieren eine gesteigerte Körnigkeit bemerkbar mache, weshalb man direkt den Rat gegeben hat, lieber kräftigere Negative zu erzeugen und weiche Papiere zu benutzen. Dieser Rat ist jedoch vollkommen abwegig, was nach dem Gesagten einleuchten dürfte. Nicht das hart arbeitende Papier ist für die Körnigkeit verantwortlich. Denn es handelt sich hier stets um unterbelichtete Negative, die vielleicht auch noch bei der Entwicklung gequält wurden und aus den angeführten Gründen ein grobes Korn aufweisen, das sich bei reichlich belichteten und weich entwickelten Negativen nicht zeigt, wenn man ein kräftig arbeitendes Papier benutzen muß. Deshalb kann man, wenn man sich vor Unterbelichtung hütet, auch bei an sich kontrastarmen Objekten die Negative weich entwickeln und den erforderlichen Kontrastausgleich beim Kopieren oder Vergrößern durch ein Papier entsprechend steiler Gradation vornehmen.

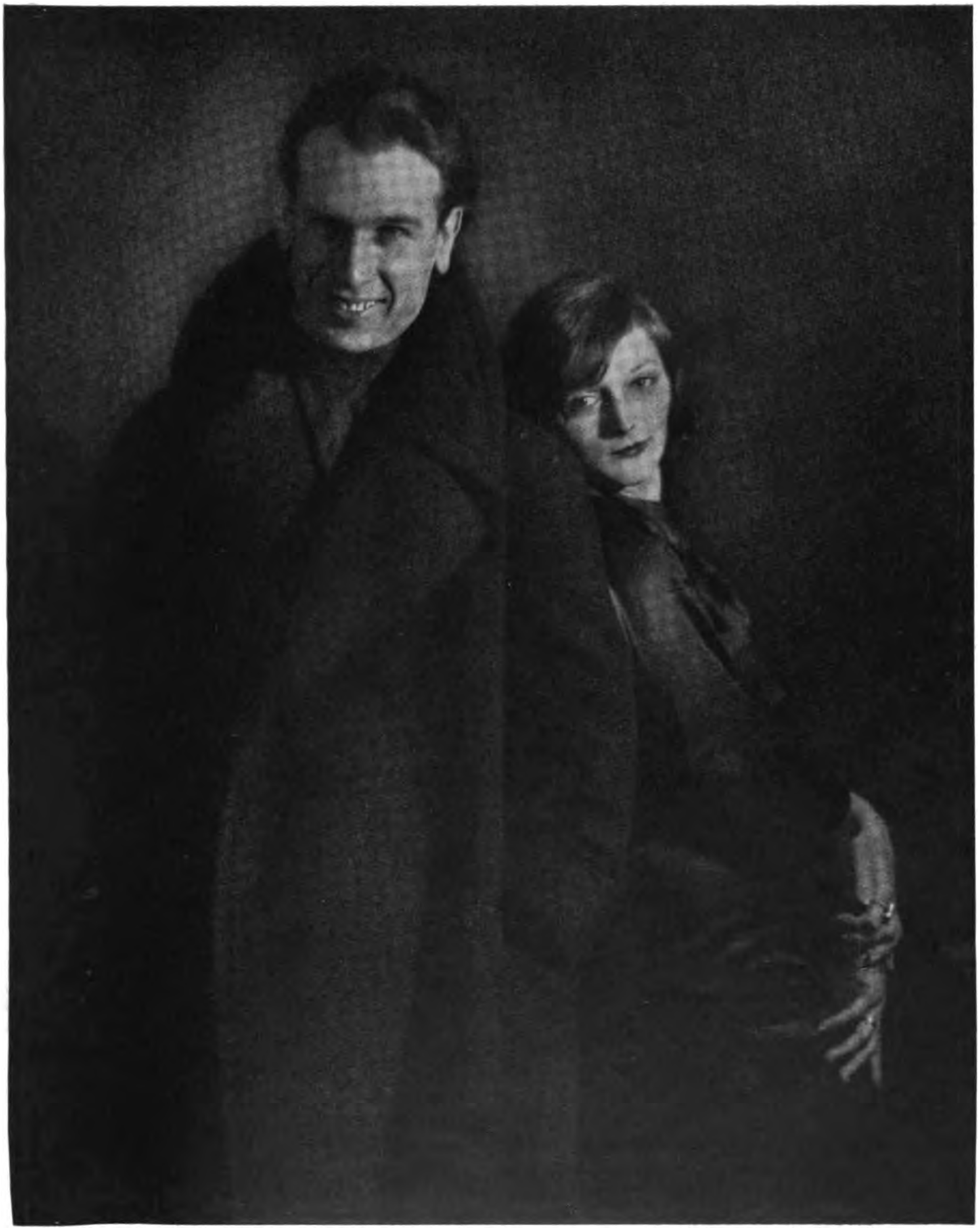
Es gibt noch eine Anzahl anderer Faktoren, die auf die Körnigkeit der Negative von Einfluß sein können. Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Aufsatzes auf alle diese Fragen einzugehen. Dafür sei noch einmal mit wenigen Worten gesagt, wie man Negative feinen Kornes erzielt, die sich durch eine gute Vergrößerungsfähigkeit auszeichnen:

Man benutze eine Feinkornemulsion, die diese Bezeichnung mit Recht verdient. Knappe oder gar ausgesprochene Unterbelichtung ist zu vermeiden. Die Entwicklung darf nicht zu weit getrieben werden. Es ist günstig, wenn es die Verhältnisse erlauben, den Gegenstand der Aufnahme kontrastreich zu beleuchten und dafür die Negative entsprechend weich zu halten. Liegt ein Objekt mit geringen Kontrasten vor, so nehme man auch hier lieber ein weiches Negativ in Kauf, das dann auf einem hart arbeitenden Papier vergrößert wird. Jedes Quälen knapp belichteter Aufnahmen ist zu vermeiden. Curt Emmermann.

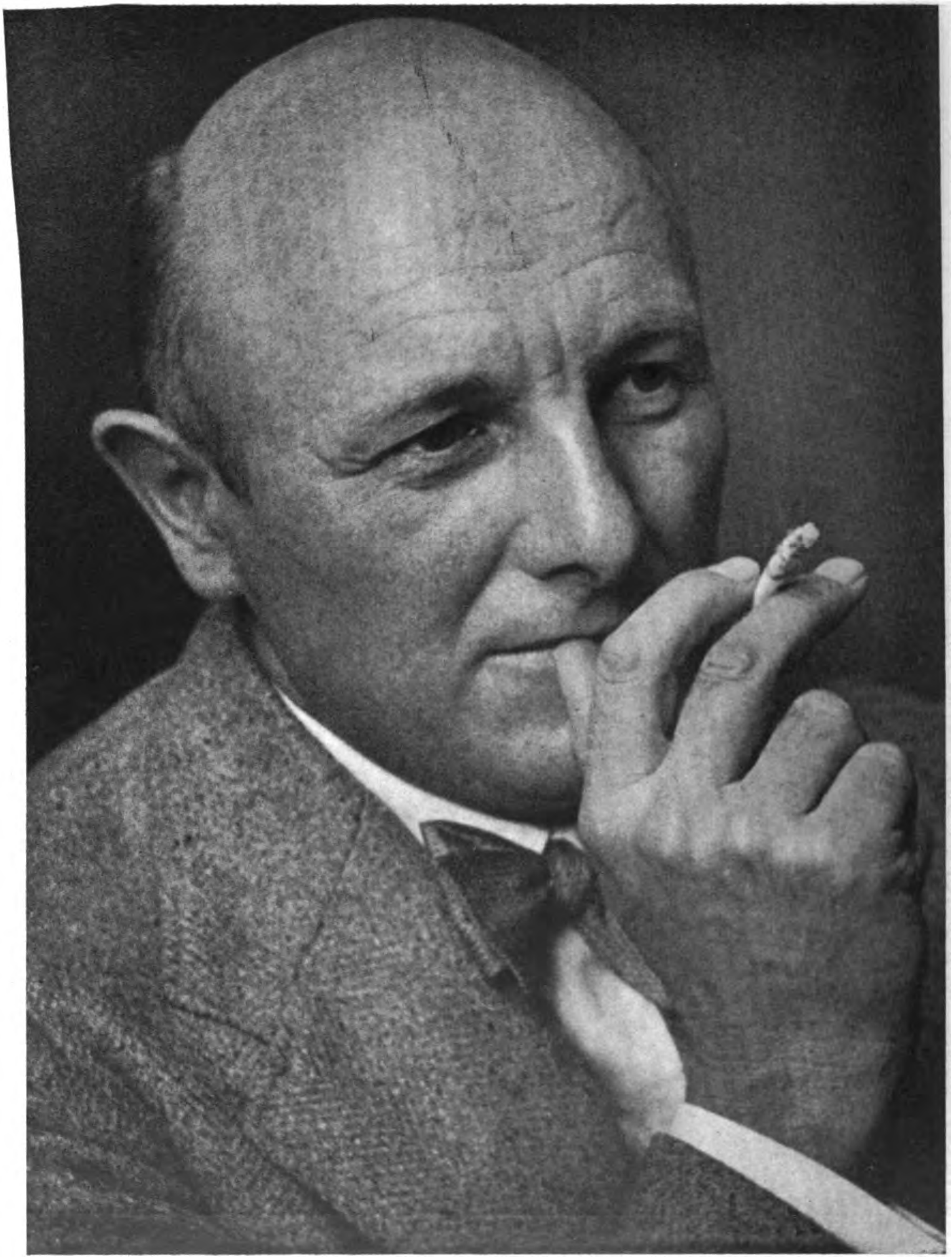
Die Weltausstellung der Photographie Leipzig 1932.

Man kann diese Internationale Photoschau schon eine Weltausstellung der Photographie nennen, wenn auch Deutschland die Hälfte (etwa 900 Bilder) in Anspruch nimmt. Also eine Weltausstellung mit Einschränkungen. Es ließ sich unter anderem auch nicht vermeiden, daß wichtige Leute Deutschlands, Englands, Frankreichs und Rußlands fehlen und daß namentlich die ganze Experimentierphotographie nicht vertreten ist. Zweifellos würde die in der deutschen Abteilung stark bewegte Welle des künstlerischen Lichtbilds dann auch weitergeschwungen haben zu den führenden Ausländern. Vielleicht muß man zu dieser Leipziger Ersten Internationalen Photoausstellung 1932 die vorletzte Internationale hinzunehmen, die das Folkwang-Museum in Essen durch Europa schickte, um einen vollen Querschnitt der Photographie von heute zu haben.

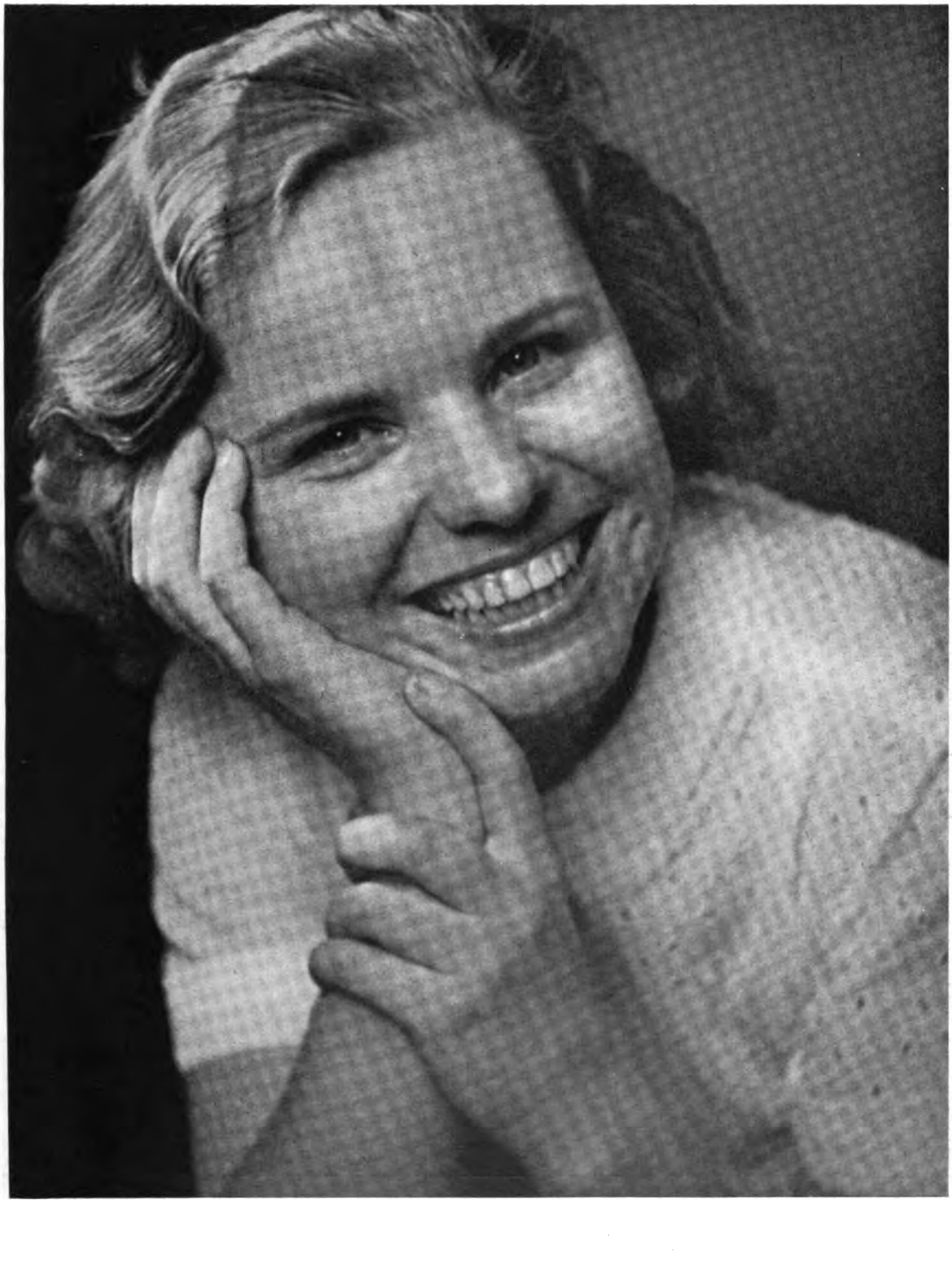
Trotzdem muß das imponieren, was hier dem Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine, seinem ehrenamtlichen Leiter Hanns Geißler und dessen Helfern gelungen ist. Fast 2000 Photos von mehr als 800 Autoren (Berufsleuten und Amateuren) sind wohlgeordnet zusammengestellt, und man gewinnt einen beruhigenden Eindruck über die Entwicklung des Lichtbilds, vor allem auch in Deutschland, trotz der Notzeit. Es ist in der Internationalen jeder Grad vertreten, von der überraschenden Originalität bis zur schöpferischen Offenbarung, von der altmeisterlichen Ruhe bis zum fanatischen Temperament. Und ich muß sagen, daß mich nichts so sehr beim ersten Rundgang durch die Ausstellung überraschte, als daß man die ganze Technik, die hinter diesen Blättern steht, vollkommen vergaß. Diese Photos haben alle ihr Eigenleben, die Momentaufnahmen, die einen vorbeihuschenden Ausdruck des



KÄTE BASARKE, DRESDEN



FR. VÄLTL, WEIMAR



FR. VÄLTL, WEIMAR



KÄTE BASARKE, DRESDEN MALERBILDNIS

Menschengesichts erfassen, ebenso wie die mühevoll auskalkulierten und durchleuchteten Zeitaufnahmen, die oft bis in das letzte Geheimnis einzudringen scheinen.

Ein unwiderlegliches Ergebnis dieser Schau ist, daß die deutsche Photographie frei geworden ist. Sie braucht nicht mehr abzugucken und hat sich von dem gedankenlosen und geschmacklosen Tiefstand der letzten banalen Epoche völlig losgemacht. Ich spreche von dieser Ausstellung und — plötzlich steigen mir daneben mit Schrecken die Ausstellungskästen der Berufsphotographen empor. Da triumphiert freilich noch immer, mit den Ausnahmen, die sich hier auf der Ausstellung zusammenfanden, die Schablone, der Geschmack der Großväter, das leere Gesicht ohne Haut und Ausdruck, die Staffage und die puppenhafte Haltung. Ich werde sofort hören, das sei der Geschmack des großen Publikums, und das, was die Ausstellung zeige, seien Arbeiten der Prominenten, Aufnahmen, die man dem Publikum gar nicht bieten könne, weil es sie nicht verstünde. Ich gebe die Antwort: Unter den besten Bildern der Internationalen sind Amateure, und von den 434 Amateurbildern der deutschen Ausstellung (bildmäßige Abteilung) könnten viele noch zur guten Qualität gerechnet werden. Das will sagen, wenn der freie Stil, der Mut zum Unbefangenen, Natürlichen, Selbstverständlichen schon in die Amateurverbände in solchem Maße eingezogen ist, da hat auch von dorther schon der sogenannte Publikumsgeschmack eine Umwandlung erfahren, von der nur weite Kreise der Berufsphotographen noch nichts gemerkt haben. Diese Ausstellung ist eine Gelegenheit, wie sie selten wiederkehrt, das Niveau zu messen zwischen dem lebendigen Photo und dem banalen, nennen wir es Albumphoto, das noch immer nicht aussterben will. Und jene Verfertiger von Albumphotos werden sich getrost berufen können auf den ungeheuren Erfolg der Ausstellung, bei der Presse wie beim Publikum (der schon in zwei Wochen an die 8000 Besucher in das Neue Grassi-Museum führte). Nämlich für den Fall, daß sie doch angesteckt werden sollten von dem Geist, der hier herrscht, und eines Tages sich und später ihren Kunden klarmachen könnten, daß man von jetzt an anders photographiere als bisher. Denn dieser Geist ist auf dem Marsch und nicht mehr aufzuhalten. Er ist es, der das Lichtbild wieder zu einem Gegenstand der Kultur gemacht hat. Wieder werden die schönen großen Blätter in unsere modernen Wohnräume gehängt, wieder werden sie gesammelt, die Zeitmeister zeigen sie. Es ist kein Zweifel, der Weg ist frei gemacht.

Und nun braucht der deutsche Berufsphotograph nur zu folgen. Er hat hier hundert Führer beisammen, einer wird ihm gewiß zusagen. Wie hoch man sich reißen kann, trotz aller Krisen und aller Berufsnot, das zeigen in dieser Ausstellung ja deutlich genug die Berufsphotographen, die in der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner zusammengeschlossen sind. Von den 37 Männern und Frauen, die hier ausgestellt haben, hat fast jeder einzelne seinen Stil, hat seine Art, den Menschen oder die Landschaft zu sehen, zu durchschauen, zur Ruhe oder zur Bewegung zu bringen. Jeder hat seine Technik differenziert, hat seine photographische Weltanschauung. Diese schöne Sonderausstellung — einer der Clous der Leipziger Schau — reicht von den feinen, stillen Dingen zu den großen Köpfen Adolf Lazis, der mit bewunderswürdiger Konsequenz an der Spitze derer marschiert, die keine Unschärfe, keine Unklarheit dulden und für die die Platte Dokument ist, von den ausdrucksvollen, meisterlich typischen Köpfen der Lendvai, von Hugo Erfurths stilvollen Bildnissen der Ruhe bis zu den Momentaufnahmen von Senja Jonas, die immer Tieferes in dem Augenblicksausdruck ihrer lachenden und weinenden Kinder und aparten Frauen sieht. Prachtvoll Franz Fiedlers zupackende Volkstypen, die lebendigen Aufnahmen Wolffs, die Aquarienbilder Schenskys, die frische Kraft eines Ernst Rosner in seinem Damenporträt „Windkopf“ und in der intensiven Naab-Landschaft. Ebenso höchst bemerkenswert die Dichterbildnisse Max Glauers, die gut gesehenen, präzisen Aufnahmen Angenendts, die überaus aparte und mondäne Anneliese Kretschmer, die übergänglich malerisch wirkenden Porträts Gerlings, die mannigfachen Aufnahmen Alters und die Architekturen Schmiedings. Es müßte wohl jeder einzelne genannt werden. Nicht zuletzt der hervorragende Eroberer neuer Ausdrucksformen, Peterhans, von dem man leider nur zwei seiner neuen intimen und technisch wunderbar gearbeiteten Blätter sieht und die koloristisch allerdings nicht ganz überzeugenden, aber sehr exakten, sauberen, farbigen Drucke von Zielke. Also eine Schönheit neben der anderen und eine Vorbildersammlung für jeden, der Augen hat zu sehen.

Nicht weniger bemerkenswert ist eine andere Vorbildersammlung, die sich zusammensetzt aus künstlerischen Photographien aus den Jahren 1843—1914 aus der Privatsammlung von Matthies-Masuren und Teilen der historischen Schau von Prof. Stenger. Nimmt man beide zusammen, so ergibt sich ein Bild von den Anfängen der Daguerreotypie zu den ersten großen unvergleichlichen Künstlern Hill, Craig-Annans u. a., von den wunderbaren Landschaftsaufnahmen der fünfziger Jahre bis zu dem, was die deutsche Photographie um die Jahrhundertwende bis kurz vor dem Krieg Umwälzendes brachte und was auch an unendlich feinen Japanern jener Zeit existiert. Die Matthies-Masuren-Sammlung ist in der Eingangshalle untergebracht, sie bildet den prächtigen Auftakt zur Ausstellung. Die Stengersche Sammlung ist nach den Kojen der G.D.L. in einem Raum mit der Apparateschau untergebracht. Stenger hat es sich nicht nehmen lassen, auch allerhand Kuriositäten — Reklamezettel der ersten Daguerreotypisten und Pikanterien, handkolorierte Stereo-Daguerreotypien der Frühzeit — zu zeigen. Man wird belehrt, daß fast alle photographischen Themen schon Großväteralter haben.

Höchst beachtenswert ist natürlich das, was die beiden Fachschulen zeigen. Die Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin zeigen hauptsächlich technisch-wissenschaftliche Mikro- und Röntgenaufnahmen, hervorragende Blätter, und die Schüler der Fachklasse für Lichtbildnerei an der Weimarer Staatsschule mächtige Vergrößerungen ihrer mühevollen Vogelaufnahmen im Freien.

Damit ist die deutsche Abteilung zu Ende. Denn was sie an neuen Erkenntnissen, Gestaltungswillen, Kunst der Menschen- und Naturbetrachtung, was sie an „photoeigenen" Mitteln zeigt, das wird weder von der Ausländerabteilung noch natürlich von der deutschen Amateurschau wesentlich ergänzt. Das Beste sieht man bei Ungarn und Österreich. Die U.S.A. zeigen einen etwas unklaren Geschmack für Süßlichkeit und Theaterei, obwohl drüben einzelne grandiose Leistungen der Sachlichkeit erreichen. Die Amateure sind mit rührender Liebe bei der Sache, sowohl beim bildmäßigen Photo wie beim heimatkundlichen und wissenschaftlichen. Von ihnen her wird ohne jeden Zweifel der Publikumsgeschmack, wie schon gesagt, entscheidend zum Neuen und Lebendigen beeinflußt werden.

Was sind nun die Ergebnisse, die die Ausstellung zeigt? Sie beginnen bei der Erkenntnis, daß der Photoapparat nicht mehr ein Ding ist, das festgemauert auf dem Boden steht, sondern das beweglich geworden ist wie das Auge selber. Der Blickpunkt macht es bei einem guten Teil der Photos, daß sie so unmittelbar, so sprühend wirken. Ein neues Raumgefühl ist entstanden, ein neuer Sinn für perspektivische Reize. Und so beweglich der Apparat geworden ist, so schnell ist er auch. Es gilt nicht nur für die Reportage das glückliche Zupacken in Sekundenteilen, also eine Differenziertheit im Dynamischen, das sowohl im Menschen- wie im Landschaftsgesicht Neues erschließt.

Das zweite Ergebnis ist, daß ein entscheidender Schritt dem Leben näher getan wurde. Der Natur ihre Natürlichkeit zu lassen, mehr, sich von ihr in immer tiefere Natürlichkeiten hineinlocken zu lassen — dafür ist der Sinn erwacht. Ob man das nach der neuen Sachlichkeit die neue Natürlichkeit nennen will, ist nebensächlich. Jedenfalls ist ein freieres Verhältnis zum Menschen, zum Tier, zur Landschaft da, und das ist ein Glück. Photokunst ist eine Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, so mag man das Zola-Wort variieren dürfen. Daß man im Stück ein Ganzes sehe, ist Sache des Könners.

Und das letzte und bestimmte Ergebnis dieser Ausstellung ist der unbedingte Wille, das Photo als Photo, als Technisch-Geschaffenes rein durchzusetzen. Das Dokumentarische der belichteten Platte diktiert das Ende jeder Retusche. Und die ganz Konsequenten sehen sogar in der Vergrößerung und im nachher komponierten Bildausschnitt eine Sünde gegen den heiligen Geist der Photographie. Sie wollen am Ende einmal Bildnisaufnahmen in Lebensgröße, bis ins Feinste durchlichtet, bis in jede Ecke durchgezeichnet und scharf, gleichgültig, wieviel Minuten der arme Patient unter dem Objektiv still sein muß und wie kostbar die dazu nötigen Optiken sein mögen. Nun, das mag wirklich ein Ziel sein, des Schweißes eines einzelnen wert, Schule aber wird es nicht leicht machen.

Und wichtiger ist ja auch, daß erst einmal die anderen Ergebnisse Schule machen. Erst dann nämlich wird es eine deutsche Berufsphotographie geben, die unserer Zeit gehört.

Alfred Günther.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Kallitypie.

Wohl kaum sind von einem Kopierprozeß so viele Variationen angegeben worden wie für die Präparationen in der Kallitypie (Eisensilberprozeß). Das Verfahren hat in jüngerer Zeit weniger Pflege gefunden, trotzdem es verhältnismäßig einfach zu handhaben ist, Bilder in schwärzlichen und mannigfaltigen braunen Tönungen liefert und dabei sich auch billig im Preise stellt. Im „British Journal" vom 26. August 1932 findet sich unter Patentnachrichten eine Beschreibung der Herstellung von beständigen Bildern auf Holzflächen u. dgl., ebenfalls auf Kallitypiebasis.

Die Präparation geschieht mit folgender Lösung:

Silbernitrat	20 g,
Ferriammoniumzitrat	25 g,
Zitronensäure	20 g,
Wasser	600 ccm.

Nach dem Überziehen der Fläche mit einem ausreichenden Quantum dieser Lösung ist für schnelle Trocknung der Schicht zu sorgen. Das Kopieren unter einem Negativ erfolgt in der üblichen Weise. Die Empfindlichkeit der Schicht soll etwa die gleiche wie beim Zelloidinpapier sein. Nach genügender Belichtung ist die Schicht zu wässern, bis die gelbliche Färbung des Bilduntergrundes verschwunden ist. Danach Behandlung mit einer Fixiernatronlösung 15:100, zum Schluß wieder Wässerung. Schwach kopierte Bilder geben eine lichte Brauntönung, kräftig kopierte Bilder führen zu einem tieferen Braun.

Die beschriebene Präparation bietet im übrigen nichts wesentlich Neues. Dieselben Substanzen wurden schon früher für die Herstellung von Eisensilberpapieren (Sepiabilder) benutzt. Allgemein wurde bemängelt, daß die Schichten leicht in den Papierfilz einsinken[1]), und daß die resultierenden Bilder stark an Kraft einbüßen. Es wird daher eine Vorpräparation mit Gelatinealaun bedingt, oder man gibt der Silbereisensalzmischung direkt etwas Gelatine zu. Eder empfiehlt in seinem Rezeptbuch die nachfolgende Präparation.

Man bereitet zwei Lösungen, die zu gleichen Teilen gemischt werden.

I.	Grünes Ferriammoniumzitrat	50 g,
	Zitronensäure	20 g,
	Wasser	200 ccm,
	Gelatine	1—2 g.

Man löst zunächst die Gelatine unter Erwärmung, setzt dann die Zitronensäure und schließlich das Ferrizitrat zu.

II.	Silbernitrat	10—20 g,
	Wasser	200 ccm.

Für das Verfahren eignen sich am besten klare, etwas gedeckte Negative. Die Kopien werden zunächst gewässert, danach in eine Fixiernatronlösung 2:100 eingelegt und wiederum gewässert, also analog der Behandlung wie oben, nur daß hier ein schwächeres Fixierbad empfohlen wird. P. H.

Entwicklung und Desensibilisierung mit Natriumhydrosulfit.

Das Natriumhydrosulfit kam in den bisher angegebenen Vorschriften für die Praxis nicht in Betracht, da der Entwickler zu wenig haltbar war, die Bilder auch stark verschleiert wurden. Neuerdings sind in dem Laboratorium der Lumière-Gesellschaft weitere Versuche mit dem Natriumhydrosulfit angestellt worden, die nach den Berichten von A. Seyewetz beachtenswerte Erfolge gezeigt haben. Der Entwickler wird zunächst in seinen Bestandteilen trocken, in Pulverform, bereitet, und zwar setzt sich die Mischung wie folgt zusammen:

Natriumhydrosulfit, wasserfrei	100 g,
Kaliumbromid	35 g,
Natriumbisulfit, wasserfrei	165 g.

1) Was auch bei Präparation auf Holz u. dgl. zutrifft.

Diese Mischung, in gut verkorkter Flasche aufbewahrt, hält sich unverändert. Für den Gebrauch entnimmt man von diesem Pulver 12 g, die in 100 ccm Wasser zu lösen sind. Die Lösung verdirbt allmählich an der Luft, man setze daher die Lösung erst unmittelbar vor der Benutzung in dem benötigenden Quantum an.

Das Bild kommt in diesem Entwickler langsam hervor, gewinnt jedoch dann schnell an Kraft, so daß die Gesamtdauer der Entwicklung in normalen Grenzen bleibt. Auch beträchtlich überexponierte Platten sollen sich mit Natriumhydrosulfit gut entwickeln lassen. Bei Verlängerung der Entwicklungsdauer ergeben sich sehr kräftige Schwärzen, die Bilder werden wesentlich kontrastreicher als bei der Hervorrufung mit Metol-Hydrochinon.

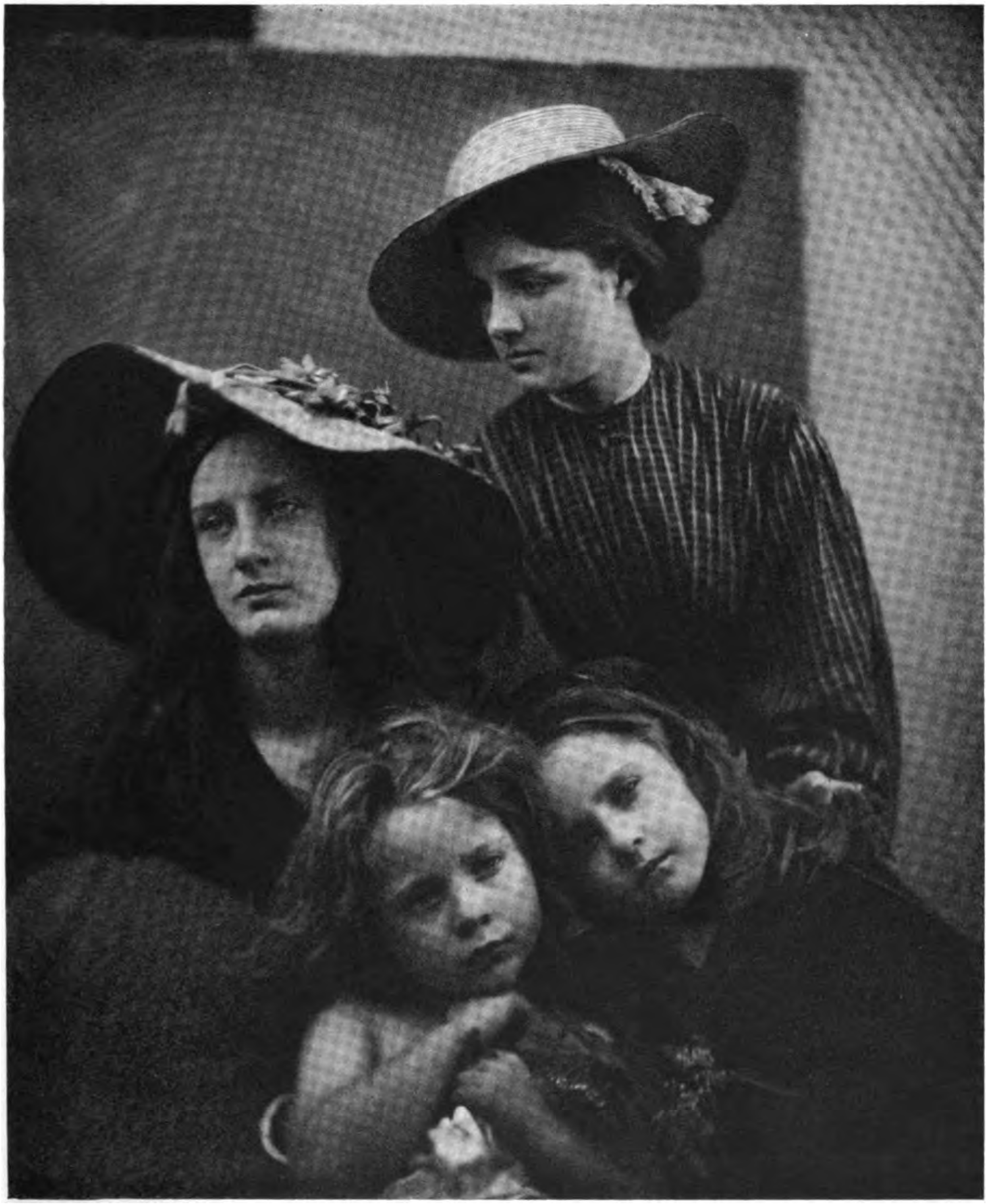
Von besonderem Interesse ist bei dem Natriumhydrosulfitentwickler, daß die Lösung zugleich desensibilisierend wirkt. Diese Wirkungsweise wird jedoch nicht für alle hochempfindliche Emulsionen anwendbar, manche Schichten schleiern mehr oder weniger stark. Die nachgenannten Lumière-Platten können jedoch ohne Gefahr bei hellgelbem Licht entwickelt werden: Opta, Blau Etikett, Sigma, Violett Etikett, ferner Jougla Mauve, Grün, Rosa und Blau Etikett sowie Autochrom und Filmcolor. Es wurde auch eine Messung der Abnahme der Empfindlichkeit der Schichten nach einer Minute Verweilen in dem Natriumhydro sulfitentwickler vorgenommen, wobei sich ergab, daß die ersten vier genannten Plattensorten etwa nur noch den zwanzigsten Teil ihrer ursprünglichen Empfindlichkeit besaßen; Autochrom und Filmcolor hatten sogar noch wesentlich stärker eingebüßt, sie zeigten sich 200mal weniger empfindlich. — Die Blau Etikett- und Sigma-Platten konnten mit Natriumhydrosulfit bequem in einem Abstand von 1 m entwickelt werden, und zwar bei einer Laterne mit Glühbirne von 25 Kerzen, überspannt mit sechs Lagen von gelbem Tartrazinpapier. Die Autochromplatten und -filme konnten auch ohne Tartrazinpapiervorschaltung hervorgerufen werden, wenn die Lichtquelle aus einer Kerze bestand und ein Abstand von etwa $1^1/_2$ m eingehalten wurde.

Der angeführte Entwickler taugt auch für verschiedentliche Bromsilber- und Gaslichtpapiere. Die Lösung wird hier mit dem gleichen Volumen Wasser verdünnt. Es ergaben sich klare Bilder mit reinen Weißen und guten Tiefen. Lumières Lypa-Bromsilberpapiere konnten, nachdem die Blätter etwa 30 Sekunden im Entwickler gelegen hatten, bei gewöhnlichem Kerzenlicht hervorgerufen werden. Der Entwickler ist nur einmal brauchbar.

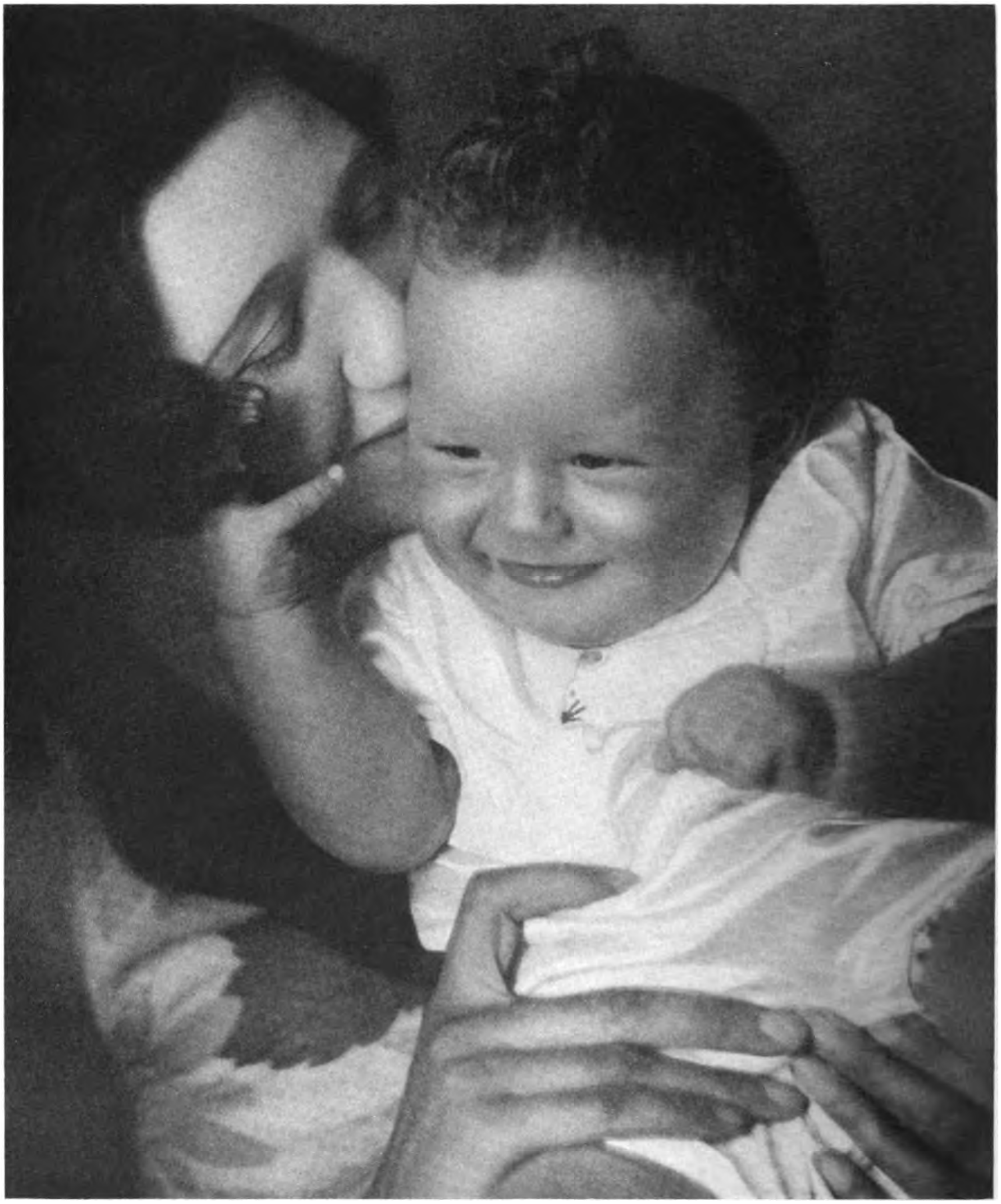
Auch Diapositivplatten lassen sich mit Natriumhyrosulfit unter den gleichen Bedingungen wie Bromsilberpapiere gut entwickeln. P. H.

Zu den Abbildungen.

Wilhelm Firgau, Düsseldorf, ein neuer Name für unsere Leser, zeigt drei in der Auffassung unterschiedliche Aufnahmen: Die ungezwungene, im Licht reizvolle Kindergruppe, das ausdrucksvolle, im Umriß gut gesehene Frauenbildnis und den durch die Beleuchtung lebendigen, knapp ausgeschnittenen Männerkopf. Nicht so klar sind die beiden Arbeiten von Andresen und Speer, haben aber in der Haltung und im Ausdruck ihre Reize. Ohne Ideen und Vorstellungen einschränken zu wollen, empfiehlt es sich, immer die klare Porträtwirkung über alle Nebenbestrebungen zu stellen. Auf die Rolle, die die Hände beim Porträt spielen, ist schon oft hingewiesen. Sie können für Ausdruck, Charakteristik und zur Bildwirkung nötig sein, eine künstlich herbeigeführte Anordnung aber ist immer bedenklich und erfordert Takt und Selbstkritik. So halten wir die Mitwirkung der Hand bei der Aufnahme von Vältl z. B. für gegebener als die bei Speer, und wenn Hände, wie bei Andresen, so betont erscheinen, könnten sie feiner in der Modellation sein. Ein recht gutes Bild auch in der Darstellung der Hände scheint uns das Bergsteigerporträt von Bieber zu sein, das auch sonst in den Tonwerten, im Licht und Ausdruck überzeugend wirkt. Zu den Köpfen von Hege und Vältl wäre zu sagen, daß sie lebendig wirken, daß die Formen klar und bestimmt erhalten sind, daß, wenn überhaupt, eine Retusche auf das richtige Maß beschränkt ist. Wir finden dann noch das hübsche Knabenbild von Angenendt und zwei Aufnahmen nicht alltäglicher Art von Käte Basarke. Vielleicht macht das „Brautpaar“ auf manchen Beschauer einen etwas gesuchten Eindruck — wir finden es reizvoll in der Idee, in der anschmiegenden Haltung der Dame und in der hübschen Wirkung der Hände. Auch das Malerbildnis wirkt im Ausdruck und durch die Kontrastierung frisch, die Zeichnung hätte vielleicht etwas zurücktreten können.



JUL. MARGARET CAMERON (LONDON UM 1860)



HERB. STEVENS, WESTCLIFF



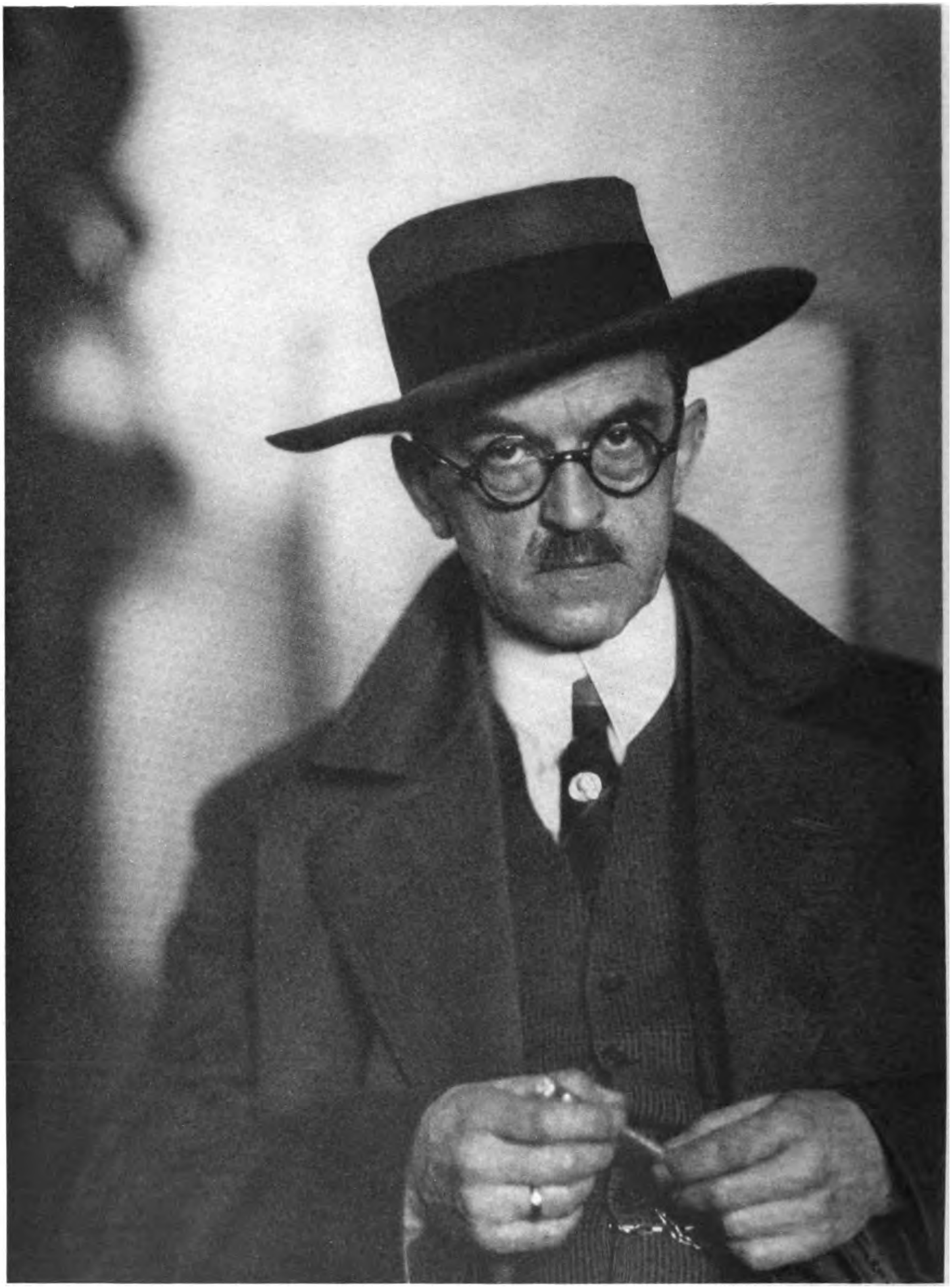
PHOTOGR. LEHRANSTALT DES LETTE-VEREINS, BERLIN



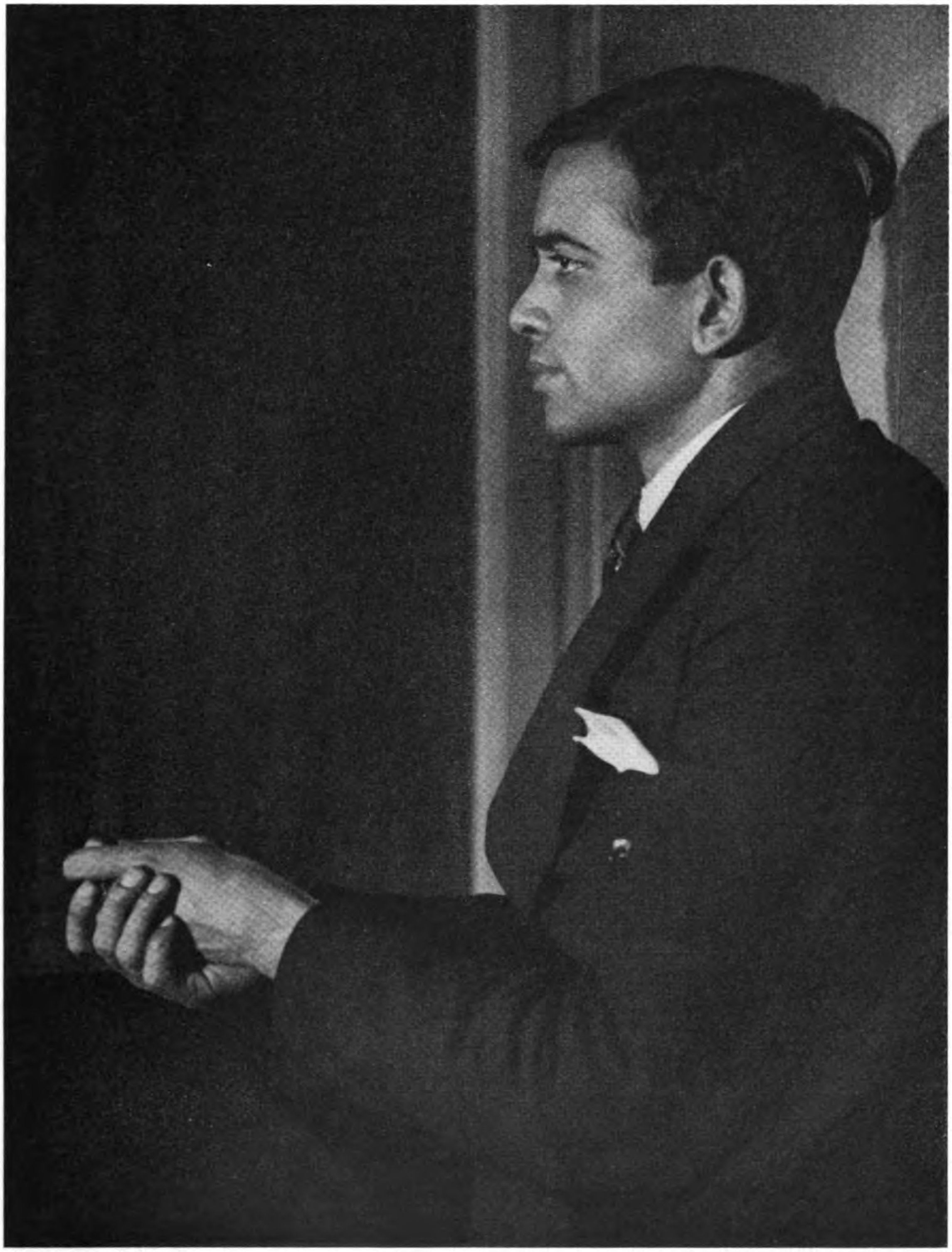
R. GERLING, G.D.L., DUISBURG



J. AMSTER, BERLIN



R. GERLING, G.D.L., DUISBURG



HUB. FLOTER, KÖLN



FRIEDR. SCHMIEDING, G.D.L., DORTMUND HOCHHAUS

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Man wird davon absehen dürfen, Tagesfragen nur als dringlich zu betrachten, wenn sie den Forderungen des Augenblicks gelten. Recht gut können in ihnen Probleme stecken, die zwar aktuelles Interesse haben, sich aber in ihren Folgerungen erst in der Zukunft auswirken.

Solch ein Fragenkomplex: die Ausbildung des Nachwuchses. Wohl werden schon darüber die Meinungen weit auseinandergehen, ob es überhaupt noch Zweck hat, an Nachwuchs zu denken. Mehrt sich doch von Tag zu Tag die Zahl derer, die vom „untergehenden Photographengewerbe" nichts mehr zu erhoffen wagen. (Als ob nur unser Gewerbe zu leiden hätte. Als ob man sich gegenseitig mit Depressionen Mut schaffen wollte. Und dies ausgerechnet in dem Augenblick, wo nur klarer Blick überhaupt eine Zukunft sicherstellen kann.) Trotzdem ist die Frage der Nachwuchsausbildung wahrscheinlich die brennendste aller derzeitigen Berufsnotwendigkeiten. Liegt doch die Zukunft der Photographie bei der Jugend. Aber Aufgabe des Alters ist es, ihr Fundamente zu schaffen, auf denen sie ihr Lernen, ihr Können aufbauen kann.

Das Problem der Nachwuchsausbildung wird demnach von zwei Seiten betrachtet werden müssen. So ungefähr: 1. Was kann der Lehrmeister dem Lehrling geben?, und 2.: Was muß der Lehrling von sich aus zu erreichen versuchen?

Zu 1: Es besteht durchaus kein Grund, des schlechten Geschäftsganges wegen keine Lehrlinge einzustellen. Das wird immer damit begründet, daß man ja selbst nicht genug zu tun habe und dann dem Zögling nichts lernen könne. Falsch, eben weil wenig zu tun ist, könnte der Meister sich seinem Schüler gut widmen, könnte ihn mit manchem vertraut machen, wozu in lebhaften Zeiten wenig Gelegenheit ist. Wenn er dabei so weit kommen würde, daß er sein Chefbewußtsein darüber vergißt, dürfte gar nicht ausgeschlossen sein, daß er im eigenen Lehren gar noch selbst hinzulernen könnte. Es genügt nicht, dem Nachwuchs nur überlebte Berufsgewohnheiten beizubringen. So, daß der junge Gehilfe am Schluß der Lehrzeit mit knapper Mühe und Not genau das kann, was der Meister bei seiner Gehilfenprüfung auch zuwege brachte. Es braucht sich auch keiner etwas zu vergeben, wenn er seinen Zögling mehr von der kameradschaftlich-väterlichen Seite anfaßt. Er würde damit nur zeitgemäßen Erziehungsforderungen folgen und allmählich ins Weltbild der Jugend hineinwachsen. Gewiß, es spuken in unseren heranwachsenden Jungens und Mädels oft wunderliche Ideen. Aber müssen die denn immer unbrauchbar sein? Fühlt die Jugend System in einer Lehrtätigkeit, wird sie bestimmt williger folgen, als wenn sie nur nachmachen muß, was der Meister recht und schlecht tagtäglich und seit 20, 30 Jahren unverändert vormacht. Ein Fall: Ein Jüngling aus bester Familie kommt in die Lehre. 3000 RM Lehrgeld muß er zahlen. (Das klingt wohl wie ein Märchen, ist aber leider keins). 2 Jahre Lehrzeit vergehen, er besteht die Gehilfenprüfung — und kann heute noch nicht ein lebendiges Knipsbild, nicht die kleinste Reportage erfassen. Was er kann, ist das: jemand auf einen Stuhl setzen, Atelierlicht einschalten, belichten, ein bißchen entwickeln (obwohl er von individueller Entwicklung keine Ahnung hat), ein bißchen retuschieren, Hintergründe mulmig einmalen und kopieren. Genau wie es der Meister zur Zeit seiner eigenen Geschäftseröffnung getan hat. Und damit weniger, als ein strebsamer Amateur mit weit geringeren Kosten gelernt hat. Jetzt, ja jetzt ist er zeitweise aushilfsweise als Warenhaus-Verkäufer tätig, denn mit der Photographie ist es aus. Interessiert ihn nicht mehr. Wie — meint er — kann man denn mit dem Photographieren noch Geld verdienen? Der Meister hat doch selbst nichts zu tun. — Wie ganz anders könnte das auch in Notzeiten sein, wenn der Meister seinen Stolz dareingesetzt hätte, solch einen Jungen anzuregen, daß er eigene Versuche anstellte und eines Tages mit seinem — vielleicht durchaus noch unklaren — persönlichen Wollen vor die Prüfungskommission getreten wäre? Sollte das wirklich so schwierig sein, mit einem jungen, aufnahmefähigen Menschenkinde auch mal ins Leben zu gehen, um ihm zu demonstrieren, daß auch außerhalb des Ateliers photographische Möglichkeiten warten? Sollte dabei ein Meister nicht auch seinen eigenen Wirkungskreis erweitern können? Möglich, daß es zuerst Überwindung kostet, aber dankbare Aufgabe bleibt es doch. Weil damit der ewige Trott unterbrochen und „neues Leben aus Ruinen blühen" wird.

*

Zu 2: Ehemals durch Erziehung und Schule darauf dressiert, nichts zu sein, war der Lehrling nebenher Laufbursche, Feuermann, Mädchen für alles. Heute ist das anders. Heute hat er so viel von der Freiheit der Jugend gehört, daß er über seine Rechte informiert ist. Ihn dahin zu bringen, daß er auch seine Lehrlingspflichten verstehen lernt, darf er erwarten. Denn er lernt ja, um das, was er nicht weiß, kennenzulernen. Vielleicht möchte er gern einmal dies und jenes ausprobieren, vielleicht möchte er nicht nur das schulmäßig Notwendigste lernen, warum dies so, jenes anders ist, anders sein muß. Warum sollte er sich nicht einmal an Wettbewerben beteiligen wollen? Aber bleibt ihm dazu die Zeit, hilft ihm der Meister dann weiter mit gutem Rat? Wird er oft auch völlig Verkehrtes tun, warum denn gleich den Jungen für dumm halten, ihn auslachen, nur weil ihm die Erfahrung fehlt? Soll er doch an seinen Fehlern lernen, wobei oft noch mehr herausspringen wird, als wenn er ohne Nachdenkenmüssen gleich alles richtig vorgekaut bekommt. Wird ihm an guten Beispielen gezeigt, was mit einer Kleinkamera draußen zu holen ist, er wird möglichst bald zu einer — notfalls billigen — Kleinkamera kommen wollen, um auf eigenen Pfaden zu knipsen, sich mit anderen messen zu können. Ihm muß klar werden, daß das, was der geschickte Amateur als Bestes fertigbringt, für ihn als werdenden Fachmann eine Kleinigkeit sein muß. Denn er, der Lehrling, hat jahrelang Zeit, zu lernen und zu erproben, was der Nichtfachmann sich in freien Stunden erkämpfen muß. Ziel muß sein, ihn nicht von seiner Unfähigkeit, sondern von seinem fortschreitenden Können zu überzeugen. Nicht daß er überheblich würde, aber daß er Selbstvertrauen bekäme.

So das Ideal einer Lehrlingsausbildung. Wir brauchen nicht darüber zu streiten, daß davon Vieles auf beiden Seiten undurchführbar sein kann. Allein, wo steht geschrieben, daß Ideale allen Hemmungen zum Trotz nicht doch zu einem guten Teile durchführbar sein könnten? Selbst der Versuch einer Erfüllung würde schon ein Schritt vorwärts sein. Dann grundsätzlich umstellen auf eine neue Zeit — und Blick geradeaus auf ein, nein das Ziel, das Gewerbe mit Hilfe der Jugend wieder aufzubauen.

Wolf H. Döring, DWB.

Wie kann ein gutes Bildnisphoto entstehen?

(Nachdruck verboten.)

Abhandlungen über Photographie enthalten meist viel an unerklärbaren, starren Regeln und Verboten und wenig darüber, was man denn können soll. Alle möglichen Behauptungen werden aufgestellt, ohne den Wißbegierigen zu eigener, gestaltender Arbeit zu führen. Im Fall des Bildnisses sind sie besonders unangebracht, da sie sich in der Hauptsache gegen die neue Auffassung der Photographie als Formgestaltung wenden und für eine Psychologie werben, die niemals zu etwas anderem als zu Zufallstreffern führen kann. Es gibt eine ganze Anzahl Bildnisphotographen, die den Schnappschuß, den zufällig gesehenen Augenblick, für das psychologisch, also menschenkundlich Aufschlußreichste halten, was erstrebt werden kann. Das kann unmöglich das Ziel eines Gestaltungs- oder Formwillens sein. Allerdings wird immer wieder eingewendet, aufgestapeltes Wissen und die beste Theorie nützten im Moment nichts. Ein Bildnisphoto ist wie jedes andere Photo zuerst ein Formproblem. Charakterisieren kann man nur mit Formen, nicht mit Vorstellungen, oder: nur geformte Vorstellungen sind ausdrucks- und mitteilungsfähig. Die sogenannte Psychologie ist ein sehr dunkles Gebiet. Man versuche einmal den angeblich seelischen Ausdruck eines Auges getrennt von den umgebenden Gesichtspartien festzustellen. Es wird sich zeigen, daß es einfach ein Auge ist, das ohne die Verbindung mit den übrigen Gesichtsteilen belanglos bleibt. Hier liegt ein Formproblem vor, das noch kaum beachtet wurde. Formen wirken nicht an sich, sondern nur im Zusammenhang. Deutlicher gesagt: nur durch ihren Gegensatz. Ein Auge, eingebettet in die Wange, überdacht von Stirn und Augenbraue, benachbart der Nase, kann etwas Psychologisches aussagen. Aber nur durch den inneren Gegensatz der Formkomplexe. Und dies ist das Wesensproblem der „neuen Photographie“: Erkennen der Gegensätze der charakterisierenden Details. Nun könnte man zwar sagen, daß nie etwa das Auge allein, oder Nase, Mund, Ohr etwas Wesentliches über ein Individuum aussagen können, sondern daß etwa einem Profil auch etwa Nacken und Ohr entgegengesetzt werden sollte, aber da entsteht die Frage: Was ist photographisch gesehen wichtig für die Gestaltung? Und hier muß einmal etwas näher auf die formalen Probleme der „neuen

Photographie" eingegangen werden. Alles bisher Geäußerte ist nicht neu, bietet keine besondere optische Anregung. Gerade auf den optischen Standpunkt, auf das Sehen aber kommt es an. Wichtig ist nur, die Naturgegebenheit mit rein photographischen Mitteln zu sehen, nicht in Abhängigkeit von Regeln, die der alten akademischen Malerei entlehnt sind. Und das ist bis zu einem gewissen Grade erlernbar. Es muß nur das Verständnis dafür, daß das photographische Sehen ganz unmittelbar über das Auge und sein Analog, das Obejktiv, zu gestalten hat und nicht über die Vorstellung, klargelegt und geweckt werden. Wer mit optischem Wissen photographiert, leistet nicht nur für sich, sondern auch für die Allgemeinheit wichtige Erziehungsarbeit. Das spezifisch photographische Sehen verlangt aber eine gewisse Kenntnis der Art des Sehaktes überhaupt. Das menschliche Auge nimmt nämlich nicht unzählige Punkte hintereinander gleich scharf wahr, sondern es ist astigmatisch, das heißt, daß nur in einer bestimmten angesehenen Tiefenzone Schärfe vorhanden ist, alle anderen Lichtwege und Zonenteile fallen zerstreut, in ungenauen Abständen, auf den Augenhintergrund, ganz ähnlich wie beim sogenannten Anastigmaten. Die scheinbar gleiche Schärfenwahrnehmung wird nur durch das Bewußtsein vorgetäuscht. Man sehe einmal aus großer Nähe einem Menschen in die Augen. Je stärker die Annäherung, desto weniger wird außer dem Auge wahrgenommen. (In größter Nähe verschwimmen sogar beide Augen zu einem.) Ferner sehen wir Lichteindrücke von Körpern. Man sollte sich angewöhnen, stets alle angeschauten Dinge auf ihre einfachste Grundform, also Körperform wie: Kugel, Kegel, Kubus usw., hin anzusehen. Dann nehmen wir charakterisierende Details wahr, etwa rauh gegen glatt, weich gegen hart, also die Struktur. Dies alles zusammen, Tiefenschärfe, Körperform, Struktur, ergibt aber noch kein Bild, es muß noch der Blickfang hinzutreten. Es liegt in der Natur des menschlichen Sehens, von Blickfängen oder Blickpunkten angezogen zu werden. Diese Blickpunkte entstehen zum Beispiel aus den Gegensätzen Hell und Dunkel, etwa also eines glänzenden gewölbten Auges in seiner dunklen Höhle. In Grundformen übertragen: Neben einer Aufwölbung wirkt eine Vertiefung als Blickfang der Gegensätze. Ebenso könnte man natürlich eine Nase einer Wange entgegensetzen. Das Psychologische im Sehen ist also ganz einfach darzustellen als bewußtes Herausheben der Gegensätze von Hell und Dunkel, auf Aufwölbungen und Vertiefungen, die, um wirklich zu charakterisieren, noch des richtigen Blickpunktes und der Struktur bedürfen. Denn die Glätte, der Glanz, oder die Mattigkeit und Faltigkeit eines Gesichtes sind Formausdruck seiner Gewordenheit, und nur diese Formen stellen etwas dar, nicht eine Gedankenreihe über mimische Möglichkeiten. Leid, Freude, Größe, Gedrücktheit, alles das modelt ein Antlitz im Laufe der Jahre von selbst, und der Photograph hat in Grauskalen die entscheidenden Formen dem menschlichen Sehen angemessen darzustellen. Er verwechsle seine Rolle nicht mit dem Schauspieler oder Regisseur und nicht mit dem Psychiater. Aber die Rolle des Bewußtseins, die die Formen verändert, Gesehenes wichtig macht oder verschwinden läßt, diese Rolle muß er meistern können. Und dazu muß er wissen, daß die Persönlichkeit mehr und stärker sich an den Sinnesorganen, also Auge, Mund, Nase, Ohr, ausdrückt als an Stirnen, Kinnen, Wangen oder Hinterköpfen. Die großen Knochenformen des Schädels sind bezeichnend für die Rasse oder Klasse, die Muskel- und Knorpelbildungen für das Individuum. Formal gesehen: Die Gegensätze der Formen des Schädels und der Sinnesorgane müssen vom Photographen durch die richtige Wahl von Hell und Dunkel, von Massen und Struktur durch den zwingenden Blickpunkt, auf den alle Flächen und Linien hinlaufen zur guten Photographie und damit zum guten Bildnisphoto, gestaltet werden, dem keinerlei Mätzchen und falsche theatralische Vorstellungen anhängen. Hierzu gehört eine gute, große Dosis Formverständnis, und was wäre das anderes als Psychologie? Die größte Wichtigkeit liegt aber in der Auffindung des richtigen Blickpunktes. Die Sehfähigkeit des heutigen Menschen ist durch Zeitung und Reklame in etwas einseitige Bahnen gedrängt. Man hat durch Versuche festgestellt, daß der Blick eines Beschauers auf einer Darstellungsfläche zuerst auf das obere linke Drittel fällt. Dies ist augenscheinlich eine vom Lesen anerzogene Gewohnheit. Ein Mensch, der wenig mit Büchern zu tun hat, etwa ein Bauer oder ein Jäger, wird diese bestimmte Stelle des Gesichtsfeldes nicht als unwillkürlichen Blickfang empfinden. Bei ihm wird beim orientierenden Umherblicken im Raum der Blickpunkt an einer ganz anderen Stelle liegen, die allerdings körperlich bedingt ist. Da unser Auge kugelig ist und eine Linse besitzt, so sehen wir mit beiden Augen gemeinsam einen

ellipsoiden Raumausschnitt vor uns. In diesem Ausschnitt liegt tatsächlich die größte Blickschärfe in dem oberen Drittel, was durch die etwas schräge Stellung des Auges in der Knochenunterlage und die Überdeckung durch den Stirnbogen seine Ursache haben mag. Aber Linkshänder werden rechts, Rechtshänder links die größte Tiefenschärfe feststellen können und demgemäß ihren Blickpunkt so oder so verlegen. Die Mitteilung, also die Glaubhaftmachung eines Blickpunktes, ist nur dann allgemein verständlich möglich, wenn Licht, Körperform, Struktur und Schärfenzone zwingend so angeordnet, gestaltet sind, daß jeder Beschauer unwillkürlich den gleichen Eindruck empfängt wie der Aufnehmende selbst. Also: aus der körperlichen und organischen Bedingtheit unseres Sehens haben wir photographisch zu gestalten, und nur dies ist „neue Photographie“. Nicht der Einfall, die Pose, sondern die Wahrnehmung, das Anschauen führt uns zum guten Bildnisphoto. Raoul Hausmann.

Mehr Ehrfurcht vor dem Kunstwerk!

Von Dr. Arthur Schlegel. [Nachdruck verboten.]

Die heutige Kunstwissenschaft ist ohne Photographie undenkbar. Stilkritische Methoden, die durch eingehende Vergleiche der Kunstdenkmäler irgendwelche Zusammenhänge aufzudecken suchen, sind überhaupt erst durch die Photographie ermöglicht worden. Bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren kunstgeschichtliche Publikationen mit Stichen oder Holzschnitten ausgestattet. Daß die Stecher bzw. Holzschneider die abzubildenden Kunstwerke oft sehr ungenau oder gar tendenziös verändert wiedergaben, liegt auf der Hand. Man sehe sich daraufhin einmal in Schnaases 1842 ff. erschienenen „Geschichte der bildenden Künste“ die bekannten Stifterfiguren Hermann und Reglindis vom Naumburger Dom an und vergleiche den Stich mit einer guten Photographie. Der Stecher hat die Stifterfiguren im Sinne seiner das deutsche Mittelalter verherrlichenden Zeit wiedergegeben und z. B. aus der fröhlichen, pausbackigen Reglindis eine etwas hohläugige, sentimentale Rittersfrau gemacht.

Jeder Zeichnung gegenüber hat die Photographie den Vorzug größerer Naturtreue. Sie hat ihn aber auch nur dann, wenn der Photograph sachlich genug ist, das Kunstwerk so aufzunehmen, wie es ist. Eine gute Photographie muß alle sichtbaren Formen sichtbar werden lassen, darf nichts wegnehmen und nichts dazutun. Der Aufnehmende erweist dem Betrachter des Kunstwerkes einen schlechten Dienst, wenn er darauf abzielt, seiner Aufnahme durch künstliche Unschärfe und malerisches Helldunkel besonderen „künstlerischen Charakter“ zu verleihen. Das Kunstwerk hat es nicht nötig, durch derartige photographische Mittel als Kunstwerk dokumentiert zu werden. Diese häufig anzutreffende Tendenz wird geradezu zum Verbrechen am Kunstwerk, wenn Form und stilistischer Charakter des Kunstwerkes durch die Art der Aufnahme verändert werden, oder ihm gar ein falscher Sinn untergeschoben wird.

Jeder, der berufen ist, Kunstwerke aufzunehmen, sollte der eitlen Absicht entsagen, dabei etwas zu schaffen, was Anspruch auf künstlerische Eigenbedeutsamkeit erhebt. Der künstlerische Wert des in diesem Sinne besten Lichtbildes wird immer verblassen gegenüber dem künstlerischen Wert des aufgenommenen Kunstwerkes. Der Photograph sei bescheiden, habe Ehrfurcht vor dem Kunstwerk und betrachte sich als dessen Diener. Er wird ihm und seinen Mitmenschen einen größeren Dienst erweisen, wenn er sich damit begnügt, gute Reproduktionen zu schaffen, die sich durch ihre photographischen Qualitäten auszeichnen, als wenn er ein Werk der bildenden Kunst zu eigenen künstlerischen Versuchen benutzt.

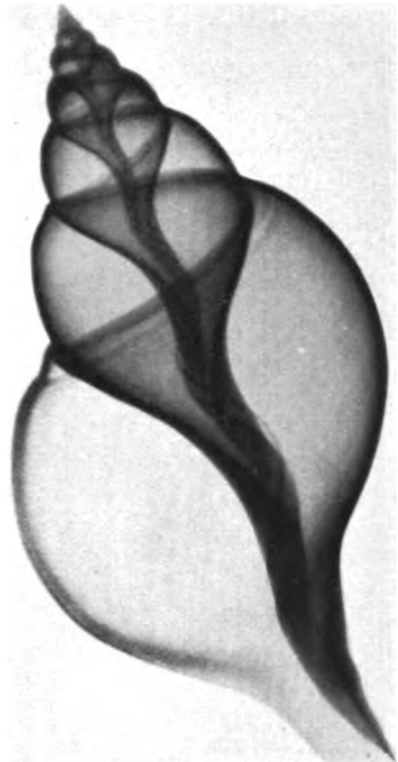
Ein Kunstwerk gut und richtig photographieren, heißt, nicht nur das Werk in seiner äußeren Erscheinungsform wirklichkeitsgetreu wiedergeben, sondern heißt auch, es innerlich verstehen. Die erste Forderung zu erfüllen, mag dem Laien ein leichtes dünken. Und doch ist schon hierfür ein hohes Maß von rein technischem Können und künstlerischem Verständnis erforderlich. Durch geeignete Beleuchtung, richtige Expositionsdauer und zweckmäßige Entwicklung muß der Photograph z. B. beim Aufnehmen einer Skulptur dahin wirken, daß der Grad ihrer Plastizität beibehalten wird (ein flaches Relief darf nicht als Hochrelief erscheinen, flache Falten nicht als tiefe Falten usw.), daß sowohl in den Schatten als in den Lichtern genügend Zeichnung vorhanden ist und keine Details verlorengehen. Darüber hinaus muß er bestrebt sein, die Struktur der Oberfläche und den Charakter des betreffenden Materials in der Photographie wiederzugeben. Marmor muß als Marmor und Bronze als Bronze zu erkennen sein.



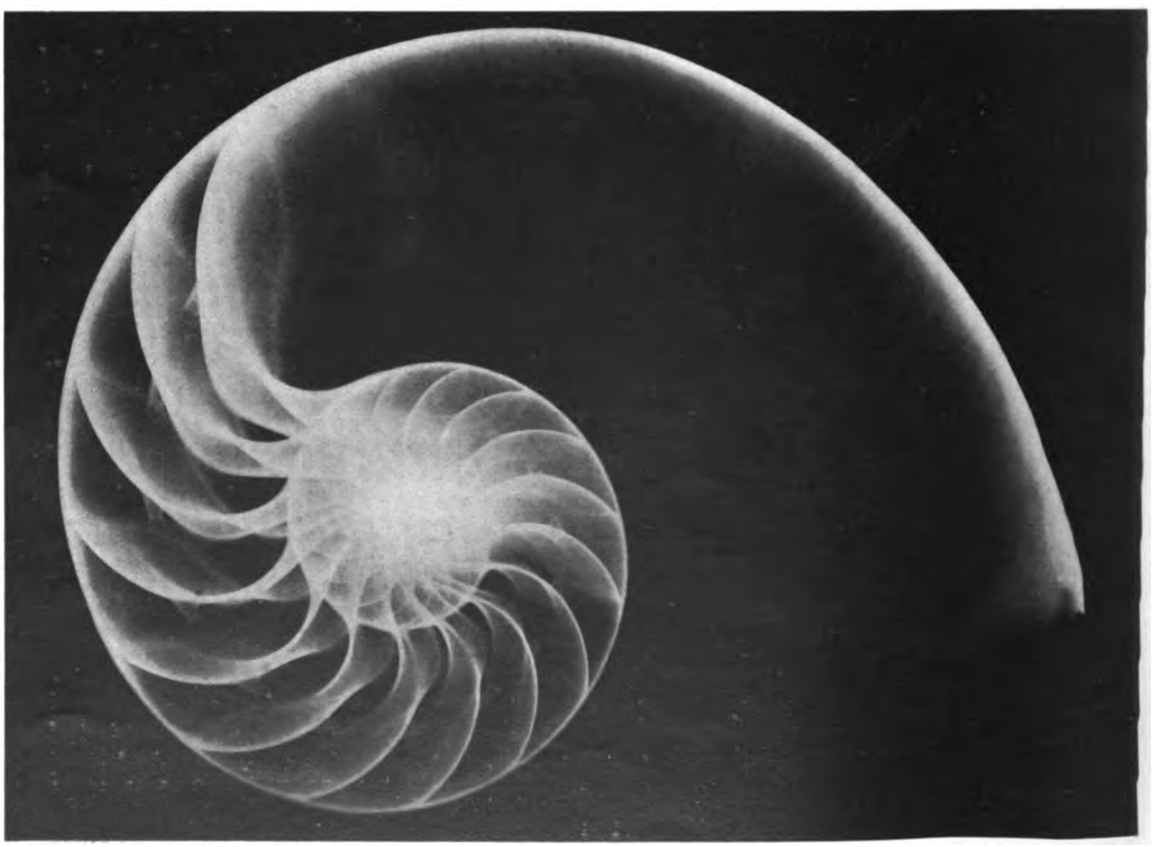
L. WERRES, BONN



Die menschliche Hand



Fasciolaria tulipa



Nautilus pompilius (Negativkopie)

Ein Kapitel für sich bildet die Frage nach der richtigen Ansicht der Figur. Es ist bekannt, daß viele Skulpturen, und zwar speziell diejenigen der klassischen Kunstepochen, auf eine Hauptansicht hin gearbeitet sind. Neben dieser Hauptansicht sind natürlich noch mehrere Nebenansichten möglich, aber nur in der Hauptansicht wird der ganze Inhalt der Figur schaubar. Diese Hauptansicht herauszufinden, ist also Aufgabe des Photographen. Andere Bildwerke, z. B. des späten illusionistischen Barock, rechnen überhaupt nur mit einer Ansicht, da ist jede andere Ansicht unmöglich. Oder es gibt Figuren (z. B. im Giebelfeld des antiken Tempels, im Tympanon eines mittelalterlichen Kirchenportals usw.), die auf Ansicht von unten her berechnet sind, und deren Körperproportionen ganz verzerrt erscheinen, wenn sie aus gleicher Höhe aufgenommen werden.

Den genannten Faktoren: Standpunkt, Beleuchtung, Expositionsdauer und Entwicklung muß der Photograph gesteigerte Aufmerksamkeit zuwenden, wenn es ihm gelingen soll, auch den seelischen Ausdruck des Kunstwerkes bildlich festzuhalten. Aber damit allein ist es nicht getan. Er muß allgemeines künstlerisches Verständnis und Einfühlungsvermögen sowie die nötige Vorstellung von dem Geistesleben vergangener Jahrhunderte besitzen, um den Gehalt des Kunstwerkes zu erfassen. Die allgemeine Forderung, Kunstwerke vergangener Jahrhunderte aus ihrer Zeit heraus zu verstehen, gilt in erster Linie auch für den Photographen. Man darf nicht den Maßstab einer anderen Kunstepoche an sie legen (z. B. Skulpturen einer klassischen Epoche nicht wie barocke auffassen), sollte ihnen auch nicht unter allen Umständen neue Seiten abzugewinnen suchen, sondern bemüht sein, das hervorzukehren, was der Künstler selbst mit seinem Werk sagen wollte und was seinen Zeitgenossen daran neu und wichtig erschien. Hierin, in dem Begreifen und richtigen Interpretieren des Kunstwerkes sollte jeder, der Kunstwerke aufnimmt, seine eigentliche Aufgabe sehen.

Röntgenphotographie.

Eine Umschau mit 5 Abbildungen (siehe Tafelbogen).

[Nachdruck verboten.]

1896 entdeckte Professor K. W. Röntgen eine Art von Strahlen, die die merkwürdige Eigenart besaßen, Körper je nach ihrer Dichte mehr oder weniger zu durchdringen. Diese Strahlen sind für unser Auge nicht direkt wahrnehmbar; da sie aber auch die Eigenschaft haben, gewisse fluoreszenzfähige Stoffe zum Aufleuchten zu bringen, ist es möglich, ihre Wirkung sichtbar zu machen.

In den Grundzügen ist das Verfahren Röntgens bis heute noch fast unverändert. Es besteht aus einem Erreger der Strahlen und einem Analysator, der die Strahlen bei ihrem Auftreffen in sichtbares Licht verwandelt.

In einer Entladungsröhre mit einer negativen Platte (Kathode) und der positiven Elektrode (Anode) werden die von der Kathode zur Anode gehenden freien Elektrizitätsatome (Kathodenstrahlen) beim Auftreffen auf die Glaswand der Röhre zu den unsichtbaren Strahlen, die zur besseren Ausbeute auf einer dann den Ausgangspunkt der Röntgenstrahlen bildenden Antikathode vereinigt sind.

Um die Röntgenstrahlen unseren Sinnen wahrnehmbar zu machen, werden Schirme oder Folien mit fluoreszierenden Stoffen verwendet, die von den Strahlen zum Aufleuchten gebracht werden. Außerordentlich wichtig ist die Tatsache, daß auch photographische Schichten von den Röntgenstrahlen ebenso verändert werden, wie durch sichtbares Licht. Röntgen selbst schrieb: „Von besonderer Bedeutung ist es, daß photographische Platten sich als empfindlich für die X-Strahlen erwiesen haben."

Wenn die Entdeckung Röntgens bis auf unsere Zeit eine Entwicklung erfuhr, wie sie nicht vielen anderen naturwissenschaftlichen Disziplinen beschieden war, ist dieses bestimmt zu einem großen Teile darauf zurückzuführen, daß die Photographie dem Verfahren zu einer wichtigen Helferin werden konnte.

Wie schon eingangs angedeutet, haben die Röntgenstrahlen die Eigenschaft, Stoffe, die für das Licht undurchlässig sind, zu durchdringen. Die Strahlung verläuft geradlinig und gibt Schattenbilder, gemäß der inneren Dichtestruktur der durchstrahlten Objekte, die demnach ihrer Dichte und Durchdringbarkeit entsprechend in Helligkeitsabstufungen zur Darstellung gebracht werden. Körper aus verschiedenem Material, aber gleicher Durchdringbarkeit für die Strahlung, treten demnach untereinander nicht abgegrenzt in die Erscheinung.

Die in einer Röhre entstehenden X-Strahlen sind ein Gemisch von Strahlen verschiedener Wellenlänge („Härte“) und demgemäß verschiedener Durchdringungsfähigkeit. Die Wirksamkeit der Strahlen ist für die Durchdringungsprojektion oder für die Photographie durchaus nicht gleich. Harte Strahlen können verschieden dichte Materie in weiterem Spielraume mit Leichtigkeit gleich gut durchdringen, es ergeben sich hierbei in der Regel Bilder, denen die Feinheiten (in der Struktur von Knochen z. B) fehlen. Normale (weiche) Strahlung erzeugt, soweit nicht starke Organmassen in Frage stehen, Bilder mit guter Konturenschärfe und guter Durchzeichnung in allen Teilen. Zu weiche Strahlung erzielt kontrastlose Bilder. Die jeweilige Anpassung der Strahlung an den Grad der Absorbierung durch das Objekt ist ein wichtiger Faktor für die Herstellung eines einwandfreien Röntgenbildes und daher von großer Bedeutung. Auch die photographische Wirkung an sich ist davon abhängig, denn nur die von der photographischen Schicht absorbierten Strahlen verändern das Bromsilber, während durchgehende Strahlenanteile wirkungslos sind.

Die einfache Röntgenröhre verändert bei fortgesetztem Betriebe durch verminderten Gasdruck ihre Strahlung, und so ist in dem jeweiligen Zustande der Röhre auch ihre Leistung für bestimmte Arbeiten gegeben. Neuerdings ist es aber möglich, Strahlung von gewünschter Intensität und Wellenlänge in einer Elektronenröhre zu erzeugen und somit die Faktoren für die Exposition bei Röntgenaufnahmen nach bestimmten Grundsätzen zu dosieren.

Die Verbesserung der Analysatoren blieb lange Zeit hinter den Fortschritten der Röhrenkonstruktion zurück. Die Fluoreszenzschirme (Folien mit Aufguß von Willemit oder Bariumplatincyanür) genügen für die Durchleuchtungsprojektion in hinreichendem Maße. Aber die als weiterer Analysator für die Röntgenstrahlen genannte photographische Schicht war einer Vervollkommnung bedürftig und bei dem heutigen hohen Stande der Emulsionstechnik einer solchen auch fähig. Bei den früher gebräuchlichen Röntgenplatten war zwar die Schicht für ihre besondere Bestimmung variiert, sie unterschied sich aber nicht wesentlich von anderen Plattensorten. Die Glasplatten wurden vom Film fast vollkommen verdrängt. Später gelang es dann, eine für Röntgenstrahlen besonders sensibilisierte Emulsion herzustellen; es wurden der Emulsion bestimmte Salze beigegeben, die einerseits eine enge Verbindung mit den Bromsilbermolekülen eingehen, andererseits die Eigenschaft haben, die Strahlung durch Adsorption wirksamer zu machen. Derartige Filme ermöglichen die Gewinnung klarer Negative mit feinsten Strukturdetails, da durch den eingeführten Sekundärstrahler namentlich auch die weichen Strahlenanteile ausgenützt werden.

Ein anderer, von Professor Röntgen in seinem Prinzip bereits erkannter Fortschritt war die Herstellung des doppelseitig begossenen Röntgenfilms, dessen beide, nur durch die dünne Zelluloidschicht getrennten Bilder sich bei der Betrachtung exakt decken und dessen Kontrastwirkung und Bildeffekt durch Summierung gesteigert ist. Hierzu kommt noch die Anwendung von Verstärkungsfolien, deren Substanz (wolframsaures Kalzium) durch die Röntgenstrahlen zu sichtbarer Fluoreszenz gebracht wird. Die blaue oder violette Strahlung dieser Folien wirkt auf die photographische Schicht ganz besonders ein und gesellt sich zu der Wirkung der Röntgenstrahlen, so daß mit Hilfe guter Verstärkungsfolien die Expositionszeit ganz wesentlich abgekürzt werden kann und sich Momentaufnahmen von bewegten Organen (Herz) ermöglichen lassen. Die Verstärkungsfolien werden mit der Emulsionsschicht in der Röntgenkassette in engen Kontakt gebracht; sie müssen möglichst kornlos sein und ihre Leuchtwirkung soll sofort erlöschen. Nur wenn diese Forderungen erfüllt sind, werden Unschärfe und Nachbilder vermieden.

Bei der obengenannten sensibilisierten Röntgenschicht kommen Verstärkungsfolien nicht zur Anwendung, da jedes Bromsilberkörnchen gewissermaßen mit einem eigenen Strahlenverstärker ausgestattet und die sensibilisierte Schicht für gewöhnliche Lichtstrahlen, also auch für die Wirkung der Verstärkungsschirme, unempfindlicher ist.

Die große Bedeutung des Röntgenverfahrens zeigte sich von Anfang an in der Anwendung für die medizinische Praxis, denn das Röntgenbild enthüllt dem Arzt das Innere des menschlichen Körpers. Gerade die Photographie ist gegenüber der Projektion auf den Durchleuchtungsschirm im Vorteil; letztere kann aus verschiedenen Gründen nicht über längere Zeit ausgedehnt werden, was ein eingehendes Studium des Bildes nicht möglich macht. Mit Hilfe der Photographie hingegen läßt sich das Ergebnis einer Durchleuchtung in allen Einzelheiten dauernd festhalten.

In derselben Weise, wie die feine Struktur des Knochens unter normalen Verhältnissen zur Darstellung gebracht werden kann, wird das Röntgenbild für die Feststellung von Knochenbrüchen, eingedrungenen Fremdkörpern usw. oft allein entscheidend. Die moderne Diagnostik verwendet die Röntgenstrahlen auch zur Feststellung von Veränderungen und krankhaften Neubildungen (Tumoren) in den großen Körperhöhlen, an Herz, Lunge, Magen, Darm. Da aber Röntgenstrahlen diese Organe zum Teil durchdringen, verwendet man für die Aufnahme besondere Kontrastmittel (Barium sulfuricum), die den Patienten in Form von Getränken, Brei usw. verabreicht werden.

Wenn die Röntgenphotographie als medizinisch-diagnostische Hilfswissenschaft wertvolle und unschätzbare Dienste zu leisten vermag, ist die Annahme berechtigt, daß die Röntgenstrahlen in anderen Gebieten ebenfalls weitgehende Anwendung finden, und wieder war es Röntgen selbst, der durch seine Photographien von Metallstückchen usw. die Anregung und Grundlage für das wichtige Gebiet der röntgenographischen Metallprüfung gab, durch welche Strukturuntersuchungen an Werkstoffen und Fertigfabrikaten mit großer Genauigkeit durchführbar sind.

Verhältnismäßig spärlich sind die Versuche, das Röntgenverfahren als Hilfsmittel für die beschreibende naturwissenschaftliche Forschung anzuwenden — z. B. zur Sichtbarmachung der inneren Hartteile zoologischer Objekte und Organismen, zu Zwecken vergleichender Anatomie usw. Daß aber hier die Röntgenphotographie durchaus beachtenswerte Darstellungsmöglichkeiten bietet, belegen die beiden Röntgenphotos 2 und 3. Letzteres zeigt das turmförmige Gewinde der Schale eines Gastropoden (Fasciolaria tulipa) und in Bild 2 ist das „Schiffsboot“ (Nautilus pompilius) mit der in einer Ebene spiralig gewundenen Schale wiedergegeben. Hier sind in einwandfreier Weise die Luftkammern des hinteren — inneren — Schalenteiles dargestellt und die durchbohrten Stellen der Septen mit den röhrigen Aufsätzen — den Siphonaltuten — deutlich zu erkennen.

Im allgemeinen wird der Lichtbildner nicht in die Lage kommen, die Röntgenphotographie selbst auszuüben, da hierfür medizinische, technische (Metallprüfung) oder naturwissenschaftliche Fachkenntnisse Voraussetzung sind. Die vorstehende Arbeit versuchte aber, den Photographen über ein Gebiet zu informieren, dessen Grundlagen ihm bekannt sein müssen, wenn er an Instituten, für Wissenschaftler usw. die rein photographischen Aufgaben zu erledigen hat. Hermann Schoepf.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Die Photographie in der Dunkelheit.

Lichtstarke Objektive und höchstempfindliche Schichten gestatten heute photographische Momentaufnahmen unter Verhältnissen, die man noch vor wenigen Jahren als photographisch völlig ungeeignet betrachtet hätte. Man denke z. B. an Szenenaufnahmen im Theater. Daß man auch mittels Strahlen photographieren kann, die das menschliche Auge nicht als „Licht“ empfindet, ist seit langem bekannt; spektrographische Untersuchungen im „Ultraviolett“ beruhen auf der Empfindlichkeit photographischer Schichten gegen kurzwellige Strahlen. Seit einiger Zeit gelingt es auch, mittels langwelliger Strahlen, den „infraroten“, die sich unmittelbar an die vom Auge als rot empfundenen Strahlen anschließen, Aufnahmen zu machen; man hat auf diese Weise den dem Auge undurchsichtigen Nebel durchdringen können und auch bei Tageslicht Aufnahmen hergestellt, die wie bei Mondbeleuchtung gefertigt anmuten. Nun ist man einen Schritt weitergegangen und hat in Räumen, die nur durch infrarote Strahlen „beleuchtet“ sind, dem Auge also völlig dunkel vorkommen, Bilder gemacht. Man hat auf der Agfa-Infrarot-Platte „Rapid 855“ gearbeitet und den Raum beleuchtet, indem man vor eine künstliche Lichtquelle drei Dreifarbenfilter (blau, grün und rot), die dem Auge in der Durchsicht schwarz erscheinen, stellte. Innerhalb 12 Sekunden konnte eine spiritistische Tafelrunde im Bilde festgehalten werden; und man wird auch zu Momentaufnahmen kommen können, die sicher wissenschaftliche und kriminalistische Anwendung finden werden. Diese Dunkelphotographie mittels infraroter Strahlen steht zwar noch im Anfang der Versuche, ist aber heute für die Praxis bereits mindestens so wichtig wie das Arbeiten im ultravioletten, den Augen so schädlichen Lichte. Mit Hilfe deutscher Sensibilisatoren war die Schaffung solcher „dunkellichtempfindlicher“ Schichten möglich. (Dr. W. Dieterle, „Photogr. Korresp.“ 68, 1932, S. 103.)

Das Zurückgehen des unentwickelten Bildes auf Entwicklungspapieren.

Das Abklingen des latenten Bildes, oder wie man die Erscheinung wissenschaftlich bezeichnet, die Photoretrogression, ist neuerdings eingehend untersucht worden. Schon vor dem Kriege war gelegentlich einer wissenschaftlichen Expedition nach Kleinasien beobachtet worden, daß die auf Entwicklungspapier hergestellten Aufnahmen alter Handschriften nach der Rückkehr in die Heimat nicht mehr entwickelt werden konnten, da der Lichteindruck sich völlig verloren hatte. Selbstverständlich hatte man an Ort und Stelle Probeentwicklungen durchgeführt, und es konnte der Mißerfolg also nur dem Abklingen des latenten Bildes zugeschrieben werden. Im allgemeinen sind die Fälle, daß belichtete Kopien nicht gleich entwickelt werden, selten; dennoch ist es wichtig, zu wissen, daß die Rückbildung auf Chlorbromsilberschichten, den sogenannten Gaslichtpapieren, rasch, auf reinen Bromsilberpapieren wesentlich langsamer vor sich geht. Man hat gelegentlich beobachtet, daß auf Gaslichtpapieren schon nach wenigen Stunden die Belichtung keine entwickelbaren Spuren mehr hinterläßt; größere Versuchsreihen zeigten, daß auf Bromsilberpapieren Belichtungen, die zu mittleren Schwärzungen führen, nach etwa drei Monaten abgeklungen waren. Das Abklingen verlief bei hart arbeitenden Schichten gleichmäßig zur Zeit zwischen Belichtung und Entwicklung, bei normal arbeitenden Schichten jedoch ziemlich unregelmäßig, anfangs schnell, später langsam. Als Ursache kann das Vorhandensein löslicher Alkalinitrate in der Schicht angesprochen werden.

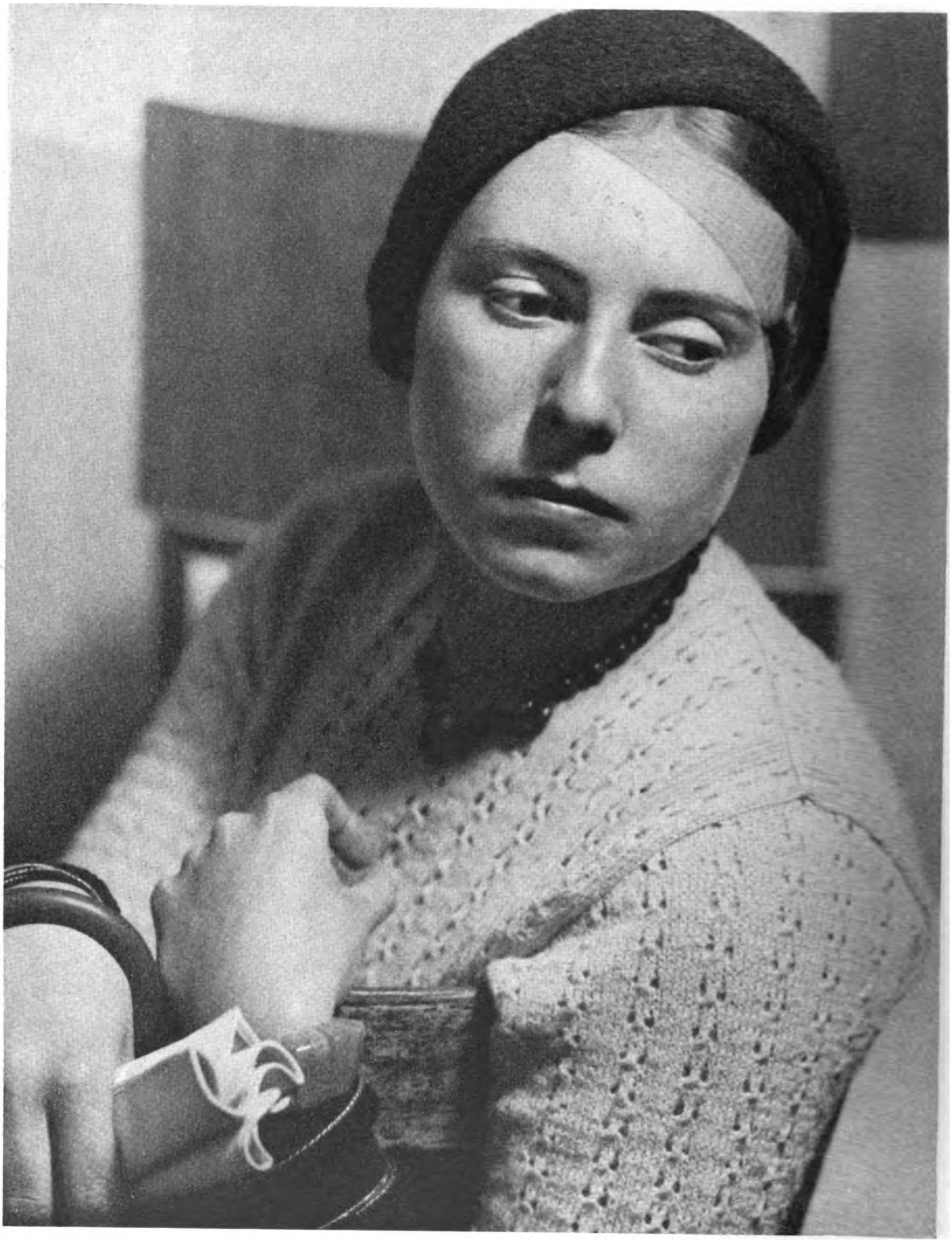
Da bei ganz ähnlich gearteten Emulsionen auf Glas die Photoretrogression in merklichem Maße nicht beobachtet wird, kann man auch an einen beschleunigenden Einfluß des Papiers als Schichtträger oder der Barytage denken. (M. Roumens in „Science et Industries Photogr.“, Sept. 1932.) prodest.

Zu den Abbildungen.

An erster Stelle ein Gruppenbild von Julia Margaret Cameron, das derselben Zeit angehört, in der die Negativretusche und das glänzend rötliche Albumin-Visitkartenbild die Porträtphotographie in Mode brachte. Trotzdem wurden die großen unretuschierten, öfters unscharfen Charakterköpfe der Mrs. Cameron, die Porträts der Herschel, Carlyle, Darwin, Longfellow in London und Paris als hervorragende Leistungen anerkannt. Uns ist sie neben dem 20 Jahre früher produzierenden Okt. Hill die namhafteste Vertreterin und Vorkämpferin für die künstlerische Photographie. Das besagt auch diese so lebendig wirkende, im Ausdruck einheitliche, trefflich angeordnete und begrenzte Gruppenaufnahme, für deren Bewertung noch die unserer Zeit gegenüber primitiven Mittel in Betracht zu ziehen sind. Wir fanden das Bild in der Stengerschen Sammlung auf der im Oktober geschlossenen Leipziger Ausstellung und freuen uns, es hier vorführen zu können. Das Gruppenbildnis ist ja mit zu den schwierigsten unserer Aufgaben zu zählen, wenn auch die befriedigende Lösung dank der großen Fortschritte in technischer Richtung heute erheblich leichter erscheint. Dies beweist auch die in der Auffassung sehr reizvolle Kindergruppe von Amster, welche zwar nicht ein Gruppenbildnis im Sinne des vorher genannten darstellt; denn dieses „duldet keine Statisten, in ihm ist jeder Dargestellte gleichberechtigt bezüglich der Porträtwirkung“, sie ist aber so ansprechend in der Ungezwungenheit, so hübsch in der Anordnung und im Licht, daß man sich ungehemmt neben der Cameronschen Gruppe an ihr freuen kann. Ebenso lebendig und hübsch ist die Aufnahme Mutter und Kind des Engländers Stevens, bei der neben dem natürlichen Ausdruck der Ausschnitt und die bildhafte Wirkung Beachtung verdienen. Es folgen zwei Porträts in guter Haltung des unseren Lesern ja seit langem bekannten und auch heute trotz der trüben Zeit erfolgreichen R. Gerling, die vortreffliche Kopfstudie einer Schülerin der „Lette-Schule“, in der das Material wie die heutigen Möglichkeiten der Photographie, die überzeugende Objektivität der reinen Photographie wie ihre Charakterisierungsfähigkeit des Stofflichen besonders deutlich zum Ausdruck kommen, ein strenges, gut modelliertes Profil von Flöter, der in der Sicht, in der perspektivisch-interessanten Wirkung und in der Beleuchtung gut gesehene Architekturausschnitt von Schmieding, das in der Haltung eigene, des Umrisses wegen auf Hell gestellte Damenbild von Koch, ein älteres charakteristisches Porträt von Schiewek und ein ansprechendes, hell gehaltenes Bildnis von L. Werres.



GENJA JONAS, G.D.L., DRESDEN



ERICH BAUER, KARLSRUHE



LENI WERRES, BONN



VAN BOSCH, BENSHEIM

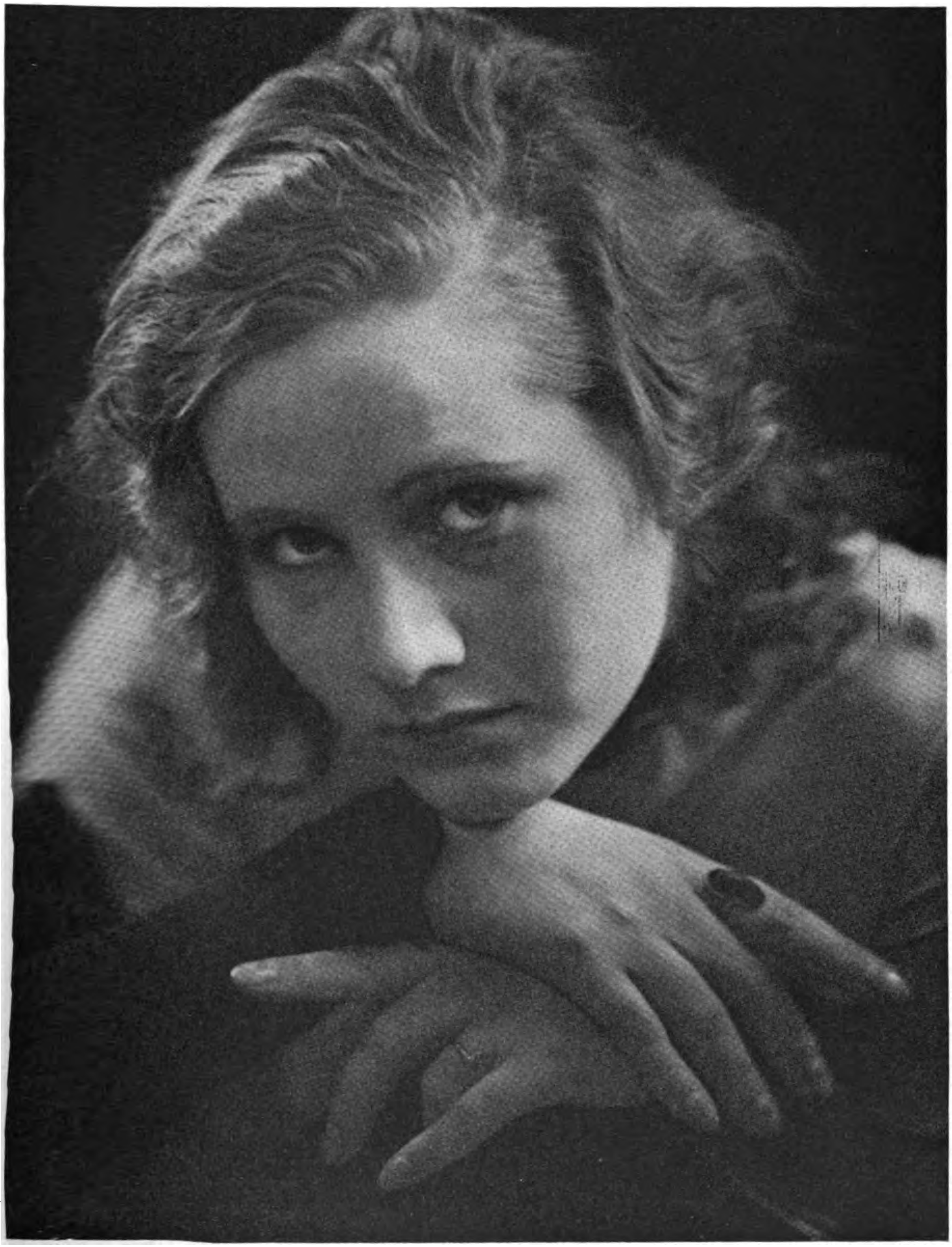


LIESE GUGGENBERGER, DORFEN I. OBB.





WINTZER-BERTHOLD
OSNABRÜCK



BESSER, OLDENBURG



ERICH ANGENENDT, G.D.L., DORTMUND

Tagesfragen.

[Nachdruck verboten.]

Das Sächsische Ministerium für Volksbildung hat kürzlich ein Gesuch des Schulamtes Leipzig um Genehmigung zur Einrichtung von Vorklassen an der dortigen Kunstgewerbeschule abschlägig beschieden mit der Begründung, „daß die Meisterlehre nicht durch Ausbildung im Schulwerkstattunterricht ersetzt werden kann, und daß die Neubildung von Schulabteilungen vom finanziellen wie vom wirtschaftlichen Standpunkt aus nicht angezeigt erscheint“ [1]).

Diese Entschließung des Sächsischen Kultusministeriums, die nach Anhörung der Gewerbekammer Leipzig erfolgte, bedarf um so mehr der Beachtung, als auch von anderer Seite Bestrebungen im Gange sind, Fachschulen zugunsten der Meisterlehre einzuengen. Dem zweiten Teil obiger Begründung des Sächsischen Ministeriums für Volksbildung wird man natürlich ohne weiteres zustimmen müssen — es versteht sich von selbst, daß bei den augenblicklichen Verhältnissen dem Staatshaushalt nur in ganz dringenden Fällen neue Belastungen zugemutet werden dürfen —, aber der erste Satz wird in dieser allgemeinen Fassung dem Widerspruch aller Fachschulen begegnen.

Wir geben ohne weiteres zu, daß die Meisterlehre der Ausbildung auf einer Fachschule dann vorzuziehen sein dürfte, wenn man Aussicht hat, bei einem besonders tüchtigen, vielseitigen Meister anzukommen. Der Ansicht aber, daß der Meisterlehre unter allen Umständen der Vorzug vor der Fachschule gebühre, müssen wir auf das entschiedenste entgegentreten.

Wer sich bemüht, die Dinge objektiv zu sehen und von einem überparteilichen Standpunkt aus zu beurteilen, wird zu einem anderen Urteil gelangen. Es soll hier versucht werden, das Für und Wider zu erörtern, wobei wir uns auf das uns angehende Gebiet, die Photographie, beschränken. Allerdings nimmt die Photographie innerhalb des Handwerks insofern eine Sonderstellung ein, als die Ausübung photographischer Techniken heutzutage keineswegs mehr die Angelegenheit nur eines bestimmten Handwerkerstandes ist, sondern zur täglichen Arbeit sehr vieler Berufskreise gehört, und infolgedessen viele, ohne Berufsphotograph im eigentlichen Sinne zu sein, reiche Erfahrungen und Kenntnisse auf diesem Gebiet besitzen. Trotzdem dürften unsere Feststellungen mehr oder weniger auch für andere Gewerbe zutreffen.

Zunächst wird man zugeben müssen, daß die theoretischen Kenntnisse selbst des besten Meisters gewisse Lücken aufweisen, und daß deshalb dem Meister, der durch die Ausübung seines Geschäftes schon reichlich in Anspruch genommen ist, die Erteilung eines lückenlosen theoretischen Unterrichtes [2]) einige Schwierigkeiten bereiten wird. Dazu kommt, daß theoretische Erörterungen überhaupt nicht jedermanns Sache sind und oft gerade dem tüchtigsten Praktiker am wenigsten liegen. Drittens gehört zur Erteilung eines jeden theoretischen Unterrichtes eine gewisse pädagogische Begabung, die nicht bei jedem Meister vorausgesetzt werden darf. In diesen Punkten ist die Fachschule unbedingt im Vorteil. Die verschiedenen Fachlehrer einer Schule ergänzen sich gegenseitig und bieten so die Gewähr für einen möglichst umfassenden und innerhalb des Faches erschöpfenden Unterricht. Der einzelne Fachlehrer besitzt natürlich ebensowenig wie der Meister vollkommene, lückenlose Kenntnisse, hat aber die dem Meister im allgemeinen fehlende Möglichkeit, sich ausreichend für den Unterricht vorzubereiten. Daß bei der Auswahl der Lehrer nicht nur auf das nötige Maß an Wissen und Erfahrung, sondern auch auf die nötige pädagogische Begabung geachtet wird, versteht sich von selbst, und ebenso erübrigt es sich wohl, noch zu betonen, daß den Fachschulen für den theoretischen Unterricht ganz andere Hilfsmittel zur Verfügung stehen als der Meisterlehre.

Nun werden wohl viele eine Überlegenheit der Fachschule anerkennen, was den theoretischen Unterricht anbelangt, aber doch der praktischen Ausbildung bei einem Meister

1) „Optische Rundschau u. Photo-Optiker“ 1932, Nr. 29, S. 670.

2) Auf den wenigsten Fortbildungsschulen wird ein eigentlicher Fachunterricht erteilt. Die Münchner Berufsschule für die graphischen Berufe, wo wöchentlich 4 Stunden für Chemie und Optik angesetzt sind, dürfte in ihrer Art ziemlich einzig dastehend sein.

*

das Wort reden. Auch hier in der Hauptsache zu Unrecht! Die Schwierigkeiten für eine umfassende praktische Ausbildung beim Meister liegen unseres Erachtens zunächst darin, daß die meisten Meister mehr oder weniger nur auf einem bestimmten Gebiete der Photographie, und zwar vorwiegend dem der Porträtphotographie, tätig sind. Gerade aber in unserer Zeit, wo über eine Überfüllung des Photographenberufes geklagt wird (NB. welcher Beruf ist augenblicklich nicht überfüllt?!), und wo die Porträtphotographie infolge des Überhandnehmens der Amateurphotographie naturgemäß immer mehr zurückgeht, müßten Photographenlehrlinge so vielseitig wie möglich ausgebildet werden. Wer als angehender Lichtbildner heute Arbeit finden will, darf sich nicht von vornherein auf ein bestimmtes Gebiet und am wenigsten auf das der Porträtphotographie spezialisieren wollen, sondern muß möglichst alle Zweige der Photographie gleichmäßig beherrschen. Eine den neuzeitlichen Forderungen entsprechende und vielseitige Ausbildung kann aber nur eine Fachschule vermitteln, und selbst diese muß alle Kräfte und Mittel aufbieten, wenn sie dieser Aufgabe gerecht werden und auf der Höhe bleiben will.

Eine zweite Schwierigkeit für die Meisterlehre dürfte zumal bei den augenblicklichen wirtschaftlichen Nöten darin bestehen, daß Lehrlinge nur mit untergeordneten Arbeiten beschäftigt und nicht oft genug mit selbständigen Aufnahmen beauftragt werden können. Die oft aufgestellte Behauptung, daß die jungen Leute sich in der Meisterlehre mehr Praxis aneignen können als auf einer Fachschule, wird deshalb nur von Fall zu Fall zutreffen. Natürlich liegt in der etwaigen stärkeren Heranziehung des Lehrlings zu den vorkommenden praktischen Arbeiten ein Vorzug der Meisterlehre, und die Fachschulen werden es sich deshalb zur besonderen Aufgabe machen müssen, ihre Schüler zu möglichst intensiver praktischer Betätigung anzuhalten und von ihnen regelrechte Arbeitsleistungen zu fordern.

Das ständige Zusammensein und Zusammenarbeiten mit einem Lehrherrn bietet ohne Zweifel Vorteile, aber auch Nachteile. Vorteile insofern, als der Kontakt ein viel engerer sein kann als an einer Fachschule, wo ein Lehrer zwanzig, dreißig oder noch mehr Schüler anzuleiten hat, Vorteile vor allem dann, wenn der Meister wirklich einer ist, von dem man durch jedes Wort lernen kann, und dem es jeden Handgriff abzusehen gilt. Aber andererseits besteht erstens die Gefahr einer sehr einseitigen Beeinflussung in handwerklichen Gebräuchen und künstlerischen Anschauungen. Die Angehörigen einer Fachschule stehen dagegen in ständigem Gedankenaustausch mit mehreren Lehrern und lernen verschiedene Auffassungen kennen, vorausgesetzt, daß der Schulleiter großzügig genug ist, eine gewisse Lehrfreiheit zu dulden. Die auf einer Fachschule empfangenen Anregungen sind vielleicht weniger intensiv, aber dafür um so zahlreicher und vielseitiger. Es sollte nicht übersehen werden, daß auch das ständige Zusammensein mit den Mitschülern anregend wirkt, daß der Eifer und gute Leistungen anderer die von Natur weniger Strebsamen oft mehr anspornen und mitreißen, als es der Lehrherr mit noch so häufigen Ermahnungen fertig brächte. Auch was die Handhabung von Apparaten und Verwendung von Materialien (Platten, Papiere, Entwickler usw.) anbelangt, besteht in der Meisterlehre die Gefahr einer einseitigen Ausbildung; es wird dem Lehrling niemals in demselben Maße wie dem Fachschüler Gelegenheit gegeben werden können, mit verschiedenen Apparattypen, Plattensorten usw. zu arbeiten.

In zweiter Linie ist zu befürchten, daß der Lehrling infolge der ständigen Überwachung durch den Meister oder einen älteren Gesellen länger unselbständig bleibt. Er hat in der Lehre nur selten Zeit und Gelegenheit zu eigenen Versuchen, eigenem Denken und völlig selbständiger Arbeit. Auf der Fachschule aber wird der Schüler von vornherein zur Selbständigkeit im Denken und Arbeiten angehalten, wird gerade auf eigene Ideen und auf die Ausführung von Arbeiten ohne Hilfe des Lehrers besonderer Wert gelegt.

Endlich hat die Fachschule auch in sozialer Hinsicht einen Vorzug, und zwar insofern, als sie im Interesse der Schüler und deren Eltern die für den Beruf Ungeeigneten rechtzeitig ausscheidet und diese auf andere, der jeweiligen Begabung besser entsprechende Berufe hinweist.

Von der angeblichen Überlegenheit der Meisterlehre bleibt also bestenfalls sehr wenig. Gerechterweise muß aber noch eines gesagt werden: Wer in der Meisterlehre steht, kommt mehr mit dem Leben in Fühlung, lernt die Schwierigkeiten und Nöte seines Berufes eher kennen und wird härter angepackt. Er bekommt früher zu fühlen, daß es arbeiten heißt,

wenn man im Leben etwas erreichen will, und daß die Arbeit oft reichlich sauer schmeckt. Auf Fachschulen dagegen neigen die jungen Leute, vor der rauhen Wirklichkeit behütet, zu verfrühten Illusionen, nehmen sich — woran die heutige Jugend überhaupt etwas krankt — zu wichtig und überschätzen gern den Wert ihrer eigenen Arbeiten. Die Arbeitsweise selbst aber bekommt sehr leicht einen Zug ins Spielerische. Der Verfasser vertritt deshalb die Ansicht, daß es auch an Fachschulen nötig ist, die Schüler beizeiten etwas „hart anzupacken", daß die Lehrer ihren ganzen Einfluß aufbieten müssen, um die Schüler nicht nur zu Strebsamkeit, Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit, sondern auch zur nötigen Ernsthaftigkeit und Bescheidenheit zu erziehen. Es sollte weniger von Kunst und mehr vom rein handwerklichen Können die Rede sein! Gerade auf unserem Gebiete, wo so viel über künstlerische Photographie, Kunst und Photographie usw. geschrieben und noch mehr geredet wird, besteht bei Anfängern die Gefahr einer sehr starken Überschätzung der eigenen Arbeiten, der nicht energisch genug entgegengetreten werden kann. Alles, was geeignet ist, diese Überschätzung zu fördern: anspruchsvolle Aufmachung der Photos, Signierung wie bei Zeichnungen und Graphik üblich, übermäßig ausgedehnte Kritik usw., sollte vermieden werden. Auch mit Diplomen und anderen Auszeichnungen müßte möglichst sparsam umgegangen werden; Auszeichnungen erscheinen vor allem dann sehr bedenklich, wenn nicht wirklich nur Arbeiten ersten Ranges damit bedacht werden.

Doch gehören diese mehr persönlichen Meinungsäußerungen nicht zum eigentlichen Thema. Was wir damit sagen wollen, ist folgendes: Bei entsprechender Einstellung können Fachschulen auch den bei der Meisterlehre an und für sich größeren erzieherischen Einfluß auf die lernende Jugend durchaus erreichen. Alles in allem aber ist die Fachschule nicht nur in der Lage, „die Meisterlehre zu ersetzen", sondern darf darüber hinaus hinsichtlich der theoretischen und praktischen Ausbildung ein beachtenswertes Plus für sich in Anspruch nehmen. Dr. Arthur Schlegel, München.

Einiges über das Luftbild.

Von Wilhelm Hofinger, Fachlehrer an der Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, München.

Es ist leider viel zu wenig bekannt, in welch umfassendem Maße das Luftbild heute überall verwendet wird, und daß es kaum noch Arbeitsgebiete der Wissenschaft, der Technik, der Industrie usw. gibt, die sich die von ihm gebotenen Vorteile nicht zunutze machen. Schon kurz nach Erfindung der Photographie überhaupt erkannten weitblickende Köpfe, wie aufschlußreich ein photographischer Blick aus der Vogelschau auf die Erdoberfläche sein mußte, und demgemäß wurden auch schon sehr früh Aufnahmen aus Fesselballonen oder Drachen gemacht und auszuwerten versucht. Naturgemäß konnte das Luftbild aber erst nach Erfindung der Trockenplatte und vor allem des lenkbaren Luftfahrzeuges die Fortschritte machen, die zu seiner heutigen Bedeutung geführt haben.

Bereits 1862, also noch vor Existenz der handlichen Trockenplatte, wurden im amerikanischen Bürgerkrieg erstmalig militärische Operationen auf Grund von photographischen Aufnahmen aus dem Fesselballon geleitet, und auch im deutsch-französischen Krieg 1870/71 leistete das Luftbild den Franzosen nicht unerhebliche Dienste. Aber erst im Jahre 1883 wurden die französischen Militär-Luftschifferabteilungen auf Betreiben des Oberst Renard teilweise mit Luftbildgerät ausgestattet. In dieselbe Zeit fallen die Versuche von Batut und Wenz, Luftbilder mit Hilfe von Drachen aufzunehmen, von da an datiert die weitere Entwicklung.

Eng verbunden mit den Fortschritten des Luftbildwesens sind diejenigen der Photogrammetrie, der Vermessung photographischer Aufnahmen. Zur genannten Zeit war diese Kunst gleichfalls schon ziemlich weit entwickelt, man konnte bereits Karten und Pläne von Geländestreifen, Küsten, Gletschern usw. mit ziemlicher Genauigkeit auf photogrammetrischem Wege herstellen. Wie groß die allgemeine Bedeutung dieses Fachgebietes bereits um die Jahrhundertwende war, ist am besten aus den zahlreichen wichtigen und grundlegenden Veröffentlichungen zu ersehen, die nun in rascher Folge erschienen. Man wußte bereits, wie aus zwei beliebigen Meßbildern jederzeit eine orthogonale Projektion des betreffenden Aufnahmeobjektes, in Grundriß oder Aufriß, abzuleiten ist, ja sogar Apparate wurden schon konstruiert, die diese Aufgabe auf mechanischem Wege lösen sollten. Die ersten solchen Apparate, die als Vorläufer der heutigen Stereokomparatoren, wahrer Wunderwerke moderner

Präzisionsmechanik, zu betrachten sind, gaben der Photogrammetrie bedeutenden Auftrieb und veranlaßten vor allem, daß sie in Deutschland und Österreich von da an zu den vorbereitenden Arbeiten zur Herstellung der großen öffentlichen Kartenwerke und zur kartographischen Aufnahme gebirgiger Gegenden allgemein eingeführt wurde.

Den ersten, auch praktisch wirklich ins Auge fallenden Erfolg des Luftbildes in Verbindung mit der Photogrammetrie erzielte Japan im Jahre 1904 im Mandschurischen Feldzug. Der japanische Stab hatte damals nämlich in aller Stille photographische Abteilungen geschaffen, die von Beginn der Feindseligkeiten ab raschest Ballon- und Erdaufnahmen lieferten, die zum Teil aus der vordersten Linie, zum Teil aus Fesselballonen und von rückwärtigen Übersichtspunkten mit langbrennweitigen Objektiven hergestellt wurden. Die gemeinsame Auswertung dieses reichhaltigen Bildmaterials ermöglichte die rasche Versorgung der kämpfenden Truppe mit gutem Kartenmaterial, und man darf wohl sagen, daß Japan den für es günstigen Ausgang des Krieges mit in erster Linie dieser neuzeitlichen, guten Organisation zu danken hatte. Die Russen versuchten zwar sofort, eine analoge Einrichtung zu schaffen, doch war dieselbe erst arbeitsfähig, als die Entscheidung längst gefallen war.

Trotzdem vergingen noch viele Jahre, bis die Bedeutung von Luftbild und Photogrammetrie wirklich vollkommen erkannt wurde. Es war der Weltkrieg, der für alle beteiligten Länder den Zwang mit sich brachte, sich auf schnellstem und sicherstem Wege einen möglichst genauen Einblick in das vom Gegner besetzte Gelände zu verschaffen und die ständig erfolgenden Veränderungen der Erdoberfläche kartenmäßig festzulegen. Die gleichzeitig erfolgende sprunghafte Entwicklung des Flugwesens und vor allem der Fortfall jeder Rücksichtnahme auf entstehende Kosten taten ein übriges zur weitestgehenden Ausarbeitung und Ausnutzung aller durch Luftbild und Photogrammetrie gegebenen Möglichkeiten. Beide, Luftbild und Photogrammetrie, stellten ja nahezu die einzigen Mittel zur Lösung der gestellten Aufgaben dar. So konnten z. B. die riesigen Räume der russischen Front auf diese Weise in wenigen Tagen aufgenommen werden.

Nach Kriegsende gingen alle Länder daran, die Kriegserfahrungen gründlich auszuwerten und weiter zu ergänzen. Durch den Fortfall der nahezu unbegrenzten finanziellen Möglichkeiten des Krieges wurde dabei zwangsweise der Weg gleichzeitiger wirtschaftlicher Ausnutzung der gewonnenen Erkenntnisse beschritten. Vorgebildetes Personal, das den Luftbildgedanken in die breitere Öffentlichkeit brachte, war dadurch genügend vorhanden, daß im Kriege sehr viele Photographen in den Bildabteilungen der Flieger-, Luftschiffer- und Vermessungsformationen verwendet worden waren.

Den Ausgangspunkt allgemeiner kommerzieller Verwendung bildete das Luftbild im Dienste der Reklame und der Ansichtskartenindustrie. Es liegt ja auf der Hand, daß eine Original-Luftbildaufnahme irgendeines Werkes, einer industriellen Anlage, einer Fabrik z. B., die Größe und Bedeutung des betreffenden Werkes viel besser, sinnfälliger und vor allem überzeugender zu illustrieren vermag als eine der bis dahin üblichen Werkzeichnungen.

Die Luftbildansichtskarten-Herstellung nahm sehr rasch einen beachtenswerten Umfang an und trug von allem Anfang nicht unwesentlich zur Entwicklung der großen Photogrammetrie- und Luftbildunternehmungen bei, die sich heute natürlich zum weitaus größten Teil in erster Linie mit der Herstellung von Luftbildplänen und Luftbildkarten als der eigentlichen Domäne des Luftbildes befassen. Abgesehen davon, daß eine ausschließlich terrestrische Geländevermessung etwa die drei- bis vierfachen Kosten verursacht als ihre Kombination mit der Luftbildvermessung, nimmt sie auch so viel Zeit in Anspruch, daß die auf terrestrischem Wege hergestellten Karten vielfach bei ihrer Drucklegung schon wieder veraltet sind, wodurch kostspielige und nicht immer zur Gänze durchführbare Korrekturen notwendig werden. Die Luftbildkarte benötigt zu ihrer Fertigstellung nicht nur verhältnismäßig sehr geringe Zeit, sie kann auch jederzeit durch nachträgliche Einzelaufnahme bestimmter Veränderungen leicht und billig auf dem laufenden gehalten werden und bietet den weiteren Vorteil, daß sie beliebig ausgewertet werden kann, denn sie enthält ja von vornherein die gesamte Geländebedeckung, jeden Baum und Strauch, jeden Feldrain, ja sogar die Art der Bodenbewachsung, um welche Pflanzen auch immer es sich handeln möge, alles Dinge, über welche uns eine terrestrisch vermessene Signaturenkarte natürlich keinerlei Aufschluß geben kann. Ein Bebauungsplan muß selbstverständlicherweise andere Angaben bringen als z. B. eine Entwässerungskarte,



CECILE MACHLUP, WIEN Aus: Das österreichische Lichtbild, Verlag Heinz & Co.



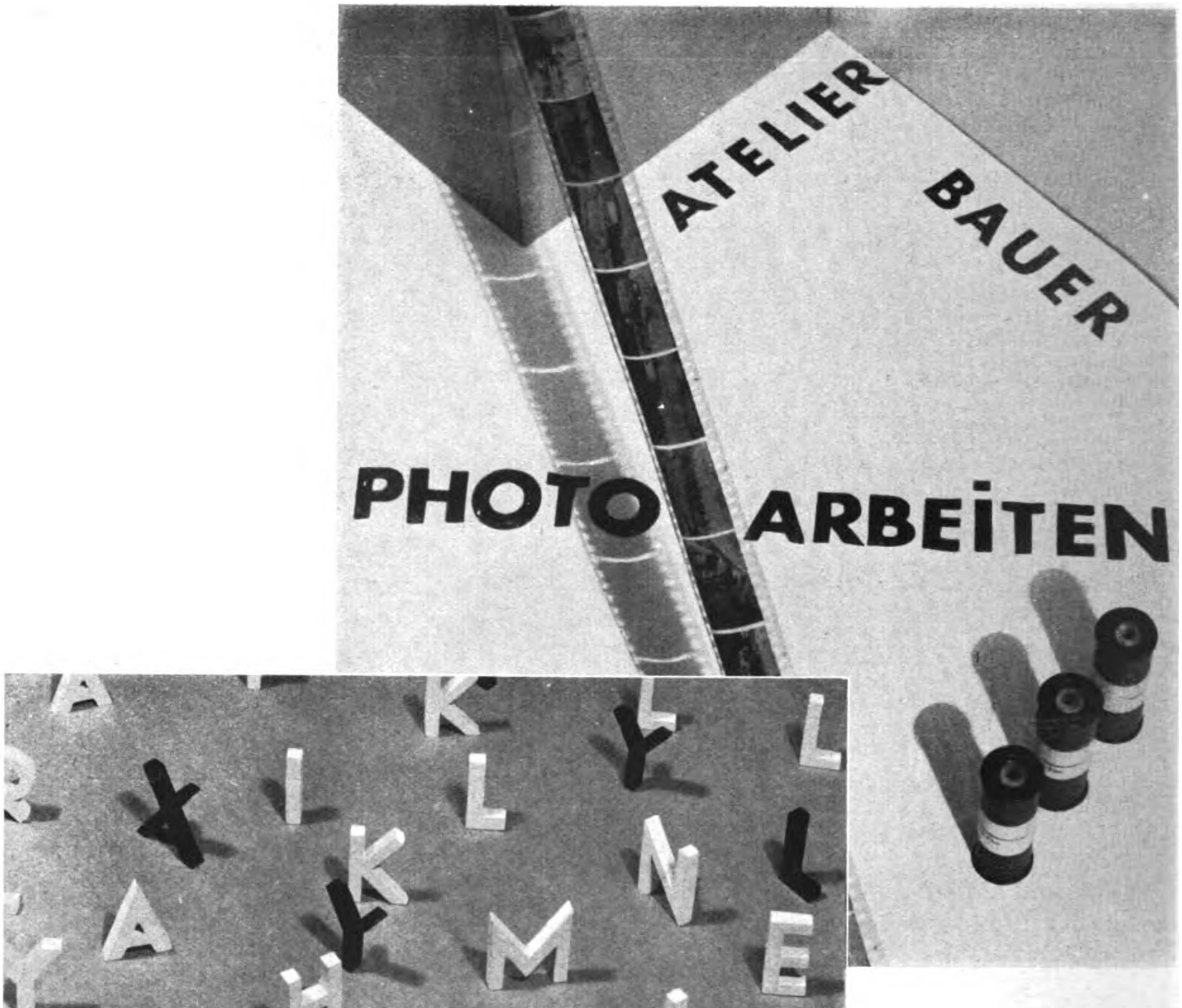
AUG. GÖLLERICH, LINZ Aus: Das österreichische Lichtbild, Verlag Heinz & Co.





ATELIER ELITE, BERLIN
Auf Superpan-Porträtfilm

O.K.VOGELSANG, BERLIN
Auf Isochrom-Porträtfilm



ERICH BAUER,
KARLSRUHE
Werbeaufnahme

eine Wasserstraßenkarte sieht anders aus als ein Aufforstungsplan, eine Vegetationskarte ist grundverschieden von einer geologischen Karte usw.

Während aber bei der terrestrischen Vermessung die Notwendigkeit besteht, die Arbeiten auf das gewünschte Endziel speziell einzustellen, versetzt uns der Luftbildplan, selbstverständlich auf terrestrischer Grundlage, in die Lage, alle die gewünschten Einzelheiten aus ihm zu entnehmen und durch deren Bezeichnung und Fortlassen des für den speziellen Zweck Überflüssigen rasch und genau die Signaturenkarte herzustellen. Alles, was bei der terrestrisch erstellten Karte erst mühsam einzeln vermessen und interpoliert werden muß, zeigt uns das Luftbild in jeder nur wünschenswerten Schärfe und Deutlichkeit, und es genügen wenige auf der Erde vermessene, im Luftbild mit aufgenommene Festpunkte, um das Luftbild mit seinem erschöpfenden Inhalt in dieses Festpunktnetz einpassen zu können.

Dazu kommt, daß sich, aus der Vogelschau gesehen, auch kleinste Kleinigkeiten oft überdeutlich gegen ihre Umgebung abheben. So sind z. B. auf dem Luftbild ehemalige, längst verschüttete und bewachsene Gräben, überwucherte Bauten und Straßen ohne weiteres festzustellen, die sich auf dem Boden anscheinend in nichts von ihrer Umgebung unterscheiden. Das weiß der Historiker bei seinen Grabungen sehr wohl zu schätzen, denn heute braucht er nicht mehr wie früher den Spaten auf gut Glück an einer beliebigen Stelle anzusetzen, nein, heute macht er aus unbemannten kleinen Fesselballonen oder Drachen einige Übersichtsaufnahmen der ganzen Gegend, in der antike Bauten vermutet werden, stellt dadurch den genauen Grundriß der ehemaligen Anlagen fest und beginnt seine Arbeiten an der ihm auf Grund des Luftbildes am aussichtsreichsten erscheinenden Stelle.

Die Schwierigkeiten, die der Geometer in ebenem, dicht bewachsenem oder bebautem Gelände durch Sichtbeschränkung findet, sind für den Luftphotogrammeter nicht vorhanden. Auch schwer oder ganz unzulängliche Gebiete, wie Sümpfe, Wattenmeere, Urwälder, Wüsten, können im Luftbild leicht aufgenommen und vermessen werden. Ja, es ist sogar möglich, bis zu einem gewissen Grade Untiefen in Gewässern, den Strömungsverlauf an Küsten und in Flüssen durch das Luftbild festzuhalten und genau kartenmäßig zu vermessen. Die vor einigen Jahren zwischen Kolumbien und Venezuela ausgebrochenen Grenzstreitigkeiten, die fast zu einem Kriege zwischen diesen beiden Ländern geführt hätten, wurden durch Luftaufnahmen des strittigen, mit unzugänglichem Urwald und Sümpfen bedeckten Grenzgebiet in wenigen Monaten auf diplomatischem Wege beigelegt. Grenzvermessungskommissionen, die vorher von beiden Ländern in dieses Gebiet beordert wurden, waren durch Fieber, Krankheiten und die vollkommen unzivilisierten Ureinwohner an der Ausübung ihrer Tätigkeit verhindert worden.

Die Genauigkeit solcher Luftbildpläne ist bei annähernd ebenem Gelände derjenigen terrestrisch vermessener Karten vollkommen gleichwertig. Zur Erstellung von Signaturenkarten mit Höhenschichtlinien macht man Aufnahmen mit automatischen Meßbildkammern, die sich gegenseitig mit 50—70 % überdecken. Je zwei solcher sich überdeckender Aufnahmen ergeben, im Stereoskop betrachtet, ein plastisches Bild des Aufnahmegegenstandes. Dieses Raumbild wird mit automatischen Auswertegeräten, den Stereokomparaturen, mit einer frei im Raum beweglichen Meßmarke abgetastet. Die Meßmarke wiederum ist mit einem Zeichenstift verbunden, der jede ihrer Bewegungen mit absoluter Genauigkeit in beliebig einstellbarem Maßstab mitmacht und so auf ein im zugehörigen Stereoautographen befindliches Zeichenblatt in kürzester Zeit Grundriß und Höhenschichtlinien des betrachteten, rein optischen Geländemodells entwirft. Ja, man kann sogar noch weitergehen und anstatt des Bleistiftes ein meißelähnliches Werkzeug mit der Meßmarke verbinden, das aus einer weichen Masse direkt das plastische Geländemodell im gewünschten Maßstab herausarbeitet.

Trotz der Ungunst der Zeit wurde in den letzten Jahren auf dem Gebiet des Luftbildes und der Photogrammetrie Großes geleistet, wesentliche Fortschritte erzielt. Die ungemein sinnvolle Konstruktion der Aufnahme-, Entzerrungs- und Auswertegeräte ist aber trotzdem noch lange nicht an ihrem Endpunkt angelangt. Das Ziel, auf die heute für Luftbilder schon sehr beschränkten, aber immer noch nicht ganz entbehrlichen terrestrisch vermessenen Festpunkte ganz verzichten zu können, ist vorläufig noch nicht erreicht.

Auf jeden Fall stehen dem Luftbildwesen noch vielerlei Möglichkeiten offen, und es wäre wohl zu wünschen, daß auch weitere Fachkreise diesem Gebiet etwas mehr Beachtung schenken möchten.

Fachphotograph und Agfacolor-Film.

Von Wilhelm Eifler, Berlin. [Nachdruck verboten.]

War man bisher nur mit einer Plattenkamera in der Lage, ein Farbendiapositiv herzustellen, ist dies jetzt auch mit einer Rollfilmkamera 6 × 9 cm möglich, denn der Agfacolor-Film wird nicht nur als Filmpack 6 × 9 cm und 9 × 12 cm für sechs Aufnahmen und als Planfilm 9 × 12 cm und 13 × 18 cm als Viererpackung, sondern auch als Rollfilm 6 × 9 cm für vier Aufnahmen hergestellt. Das Auswechseln bei Tageslicht und die Unzerbrechlichkeit sind Vorteile, die sich besonders bei Aufträgen außerhalb und auf Reisen Glasplatten gegenüber besonders geltend machen. Für den Fachphotographen dürfte hierbei gerade der Planfilm in Frage kommen. Farbige Porträts, Reproduktionen von Gemälden, Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände jeder Art, von Teppichen, Tapeten usw. werden durch den Agfacolor-Film naturgetreu wiedergegeben.

Das Material besitzt ein lückenloses Kornraster in den Farben Rot, Grün und Blau. Diese Rasterelemente sind so klein, daß sie mit dem unbewaffneten Auge nicht erkennbar sind. Da das einzelne Rasterkörnchen einen Durchmesser von etwa $^1/_{100}$ mm hat, kommen auf ein Quadratmillimeter 10000 und auf einen Film im Format 9 × 12 cm rund hundert Millionen Rasterelemente. Auf diesem Raster befindet sich eine für alle Strahlen des Spektrums empfindliche Bromsilberschicht. Bei der Beleuchtung trifft das von dem Objektiv kommende Licht zuerst das Raster, da der Film mit der Emulsionsseite nach hinten zu liegen kommt, und gelangt erst dann auf die Schicht. Die Rasterteilchen wirken also hier als Filter. Es werden blaue Strahlen nur durch die blauen, grüne Strahlen durch die grünen und rote Strahlen durch die roten Anteile des Rasters dringen. Die von dem aufzunehmenden Objekt ausgehenden blauen Strahlen werden nur das Bromsilber hinter den blauen Rasterkörnchen beeinflussen, während sie von den roten und grünen Teilchen absorbiert werden. Es kann sich daher bei der Entwicklung nur dieses Silber schwärzen; hinter den grünen und roten Filtern bleibt das Bromsilber unverändert. Bei der darauffolgenden Umkehrung im angesäuerten Kaliumbichromatbade wird das geschwärzte metallische Silber herausgelöst, so daß die blauen Anteile des Rasters wieder freiliegen. Setzt man nun den Film dem hellen Licht aus und bringt ihn danach in den Entwickler wieder zurück, so schwärzt sich hier das übriggebliebene Bromsilber. Dasselbe gilt auch für die Darstellung von Rot und Grün. Selbstverständlich werden auch Mischfarben, wie z. B. Gelb, wiedergegeben. Da sich bekanntlich Gelb nach dem additiven Verfahren (Mischung der Lichtstrahlen), mit welchem wir es ja hier zu tun haben, aus Rot und Grün zusammensetzt, so werden die gelben Strahlen durch die roten und grünen Rasteranteile gehen. Bei dem fertigen Bilde wird das Auge die freiliegenden Teilchen zu Gelb vereinigen. Bei weißem Licht beteiligen sich alle Rasterteilchen an der Darstellung. Nach Beendigung des Arbeitsprozesses wird das Bild demnach weiß erscheinen, weil sich Rot, Grün und Blau zu Weiß addiert.

Für Aufnahmen bei Tageslicht mittlerer Zusammensetzung ist das normale Agfacolor-Filter Nr. 20 erforderlich. Bei stark überwiegendem blauen Tageslicht, z. B. im Hochgebirge oder bei Reflexion des Sonnenlichtes durch größere Wasser- und Schneeflächen, benutzt man das strengere Filter Nr. 21, bei blauarmer Beleuchtung (dunstiger Sonnenschein, Morgen- und Abendstimmung oder bei Gegenwart größerer roter Flächen) das schwächere Filter Nr. 22. Bei normaler Raumbeleuchtung durch elektrische Metallfadenlampen ist im allgemeinen kein Filter erforderlich. Eine Ausnahme hiervon machen die Nitraphotlampen, bei welchen zur Dämpfung der stärkeren Blaustrahlung dieser Lampen das Filter Nr. 30 dient.

Die Einstellung erfolgt im Gegensatz zur Agfacolor-Platte genau wie bei der Schwarzweißphotographie; also entweder nach der Meterskala der Kamera oder auf der normalliegenden Mattscheibe. Zur Ermittlung der Belichtungszeit bei Tageslicht zieht man eine Platte oder Film von 18° Sch. heran und multipliziert die gefundene Zeit mit dem Faktor 30, wobei das Tageslichtfilter bereits mit einbegriffen ist. Für die Nitraphotbeleuchtung gibt die von der Osram-Gesellschaft herausgegebene Nitraphot-Belichtungstabelle zuverlässige Hinweise. Macht man Aufnahmen bei der üblichen Zimmerbeleuchtung, so hat man die für die gleiche Aufnahme mit einem Negativmaterial von 18° Sch. notwendige Belichtungszeit zu verzehnfachen. Das Entwickeln muß wie bei jeder panchromatischen Schicht entweder im Dunkeln oder bei dunkelgrüner Beleuchtung (Agfa-Dunkelkammer-Schutzfilter Nr. 103 oder 108) vorgenommen werden. Eine wesentliche Erleichterung beim Entwickeln bietet die Hellicht-

Entwicklungsmethode mit Pinakryptol-Gelb. Man badet zunächst das Material im Dunkeln in einer Lösung von Pinakryptol-Gelb im Verhältnis 1 : 2000. Die Entwicklung kann dann bei rotem Dunkelkammerlicht (Agfa-Dunkelkammer-Filter Nr. 107) erfolgen. Wer den Agfacolor-Rollfilm nicht in einem zusammenhängenden Bande, sondern jedes einzelne Bild zum Ausgleich geringer Über- oder Unterexpositionen entwickeln will, zerschneidet den Filmstreifen an den vorhandenen seitlichen Einkerbungen. Um ein allzu häufiges Befassen des Films mit warmen Fingern sowie ein Wölben in den Bädern zu verhüten, verwendet man die für diesen Zweck hergestellten Spannklammern aus nichtrostendem Stahl.

Zur Entwicklung bedient man sich eines ammoniakhaltigen Entwicklers oder des kompletten Entwicklungssatzes für Farbenaufnahmen. Die in den Entwicklungssätzen befindlichen Chemikalien sind auch einzeln erhältlich. Zum Selbstansetzen werden besondere Rezepte angegeben. Nach 4 Minuten (nach vorheriger Desensibilisierung etwa 5 Minuten) nimmt man den Film aus dem Entwickler heraus, spült kurz im Wasser ab und bringt ihn in das Umkehrbad. Bereits nach einer Minute kann man helles Licht einschalten, oder man bringt den Film ans Tageslicht, um die weitere Behandlung im Hellen fortzusetzen. Die Umkehrung ist in 3 Minuten beendet, und der Film gelangt nach einer Zwischenwässerung in fließendem Wasser in den ersten Entwickler zurück. Nach der Schlußwässerung von etwa 2 Minuten ist der Film an einem staubfreien, nicht zu warmen Orte zum Trocknen aufzuhängen. Zur Beschleunigung des Trockenprozesses kann man sich eines Fönapparates bedienen. Ein Begießen der Schicht mit einem Speziallack macht den Film gegen Witterungseinflüsse und mechanische Verletzungen widerstandsfähiger.

Der trockene Film kann zum Betrachten in einen mit einer Mattfilmeinlage versehenen Papprahmen, der in den Größen 6 × 9 cm und 9 × 12 cm zu einem sehr billigen Preise abgegeben wird, gesteckt werden. Hierdurch wird das Farbenphoto erst seine richtige Wirkung erhalten. Auch wird für den Film ein aufklappbares Spiegelbetrachtungsgerät aus Pappe mit zwei Einsätzen für 6 × 9 cm und 9 × 12 cm hergestellt. Soll der Film in einem Projektionsapparat projiziert werden, so legt man ihn zwischen zwei nicht zu dicke Glasscheiben, die mit schwarzem Papier zu bändern sind.

Um eine richtige Farbwiedergabe bei der Betrachtung zu erzielen, ist es empfehlenswert, den Agfacolor-Film möglichst bei demselben Licht, bei dem die Aufnahme stattfand, zu betrachten. Benutzt man z. B. zur Durchleuchtung eines bei Tageslicht hergestellten Films eine an roten Strahlen reiche Lichtquelle, so ergibt sich naturgemäß eine unrichtige Farbwirkung, denn die blauen und violetten Anteile im Bilde erscheinen flau, die rötlichen Anteile dagegen zu kräftig. Man wird daher zweckmäßig auch bei der Projektion eine Lichtquelle verwenden, deren spektrale Zusammensetzung derjenigen des bei der Aufnahme verwendeten Lichtes möglichst nahekommt.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß es nicht ratsam ist, die farbigen Diapositive als Fensterbilder zu verwenden, da sich die Farben nach kurzer Zeit im Tageslicht verändern.

Aus der Werkstatt des Photographen.

Die Tönung von Diapositiven

durch die bekannten Eisenblau-, Uran- und Kupfertonbäder befriedigt nicht immer. Man sollte nun meinen, daß der in jüngerer Zeit ausgebaute Beizfarbenprozeß mehr Zuspruch gefunden hätte, zumal dessen Ausübung einfach ist. Das Verfahren scheint jedoch noch nicht genügend bekannt zu sein. Der Prozeß beruht darauf, daß das Schwarzweißdiapositiv gebleicht wird bzw. einen Beizgrund erhält, daß hiernach die Einfärbung des Bildes (je stärkere Beizung, desto größere Farbannahme) erfolgt.

Lumière liefert das nötige Material in einem Karton, bestehend aus einer Glastube mit den Chemikalien für das Beizbad und drei Flaschen mit Farbstofflösungen. Da die Zusammensetzung geeigneter Beizbäder bekanntgegeben ist, entsprechende Farbpulver durch die Agfa (in 5-g-Päckchen) zu beziehen sind, so kann man sich die einzelnen Lösungen der Billigkeit halber auch selbst bereiten. Eine besonders gute Vorschrift für das Bleich- und Beizbad gab J. H. Christensen wie folgt: Kupfersulfatlösung 2:10 15 ccm, Rhodankaliumlösung 1:10 15 ccm, Kaliumzitratlösung 1:10 44 ccm, Eisessig 2 ccm.

Die Diapositive sind vor dem Bleichen, sofern sie nicht frisch gefertigt vorliegen, zunächst kurz in Wasser einzuweichen. Bezüglich der Belassung im Bleichbad findet man sehr lange Zeitspannen angegeben, die aber zu vermeiden sind, denn sie führen zu störenden Reliefbildungen. Schon $^1/_2$ — 1 Minute genügt, und selbst für intensivere Färbung ist kaum über 2 Minuten hinauszugehen. Über die jeweilige Bleichungsdauer, die ja von den gewünschten Farbennuancen abhängig ist, wird man sich bald im klaren sein. Zu beachten ist aber, daß bei zu niederer Temperatur des Bades der Prozeß wesentlich langsamer verläuft und zu zweifelhafter Farbannahme führt. Man halte das Bad auf etwa 15° C. Die grünblaue Beizlösung kann, in verkorkter Flasche aufbewahrt, wiederholt benutzt werden. Nach der Bleichung sind die Diapositive 2 Minuten unter fließendem Wasser oder 15 Minuten in Schalen bei etwa fünfmaligem Wechsel zu wässern. Hiernach folgt die Färbung.

Benutzt man die käuflichen Farblösungen von Lumière (Gelb, Rot und Blau), so wäre es unrationell, diese in der vorliegenden Konzentration zu verwenden. Man verdünne dieselben mit dem vier- bis fünffachen Volumen Wasser (die blaue Lösung noch stärker, acht- bis zehnfach). Man kann so die Farbengebung auch besser abstimmen. Mit so verdünnten Lösungen ist die Einfärbung, je nach den Mischungsverhältnissen und dem gewünschten Grad, in 2—4 Minuten vollendet. Die Blauanfärbung geht schneller vonstatten als die in Gelb und Rot. Nach der Tönung erfolgt die Wässerung, bis der Gelatinegrund klar liegt. Der blaue Farbstoff wäscht sich am langsamsten aus der Gelatine aus, der gelbe am schnellsten. Eine übermäßige Wässerung schadet den Halbtönen (ein etwa verbleibender geringer Blaustich stört im übrigen nicht). Zur Wirkungsweise der Farbmischungen seien einige Beispiele gegeben. Gleiche Teile Rot und Blau liefern ein Violett, das um so wärmer (rotstichiger) gestimmt werden kann, je mehr Rotlösung nachgefügt wird. Umgekehrt gibt Erhöhung des Blaugehalts ein kälteres Violett. Mischungen von Gelb- und Blaulösung führen uns zu verschiedentlichen grünen Tönen; Zusatz von Rotlösung leitet zu Oliv und Sepia über. Eine Mischung von 10 Teilen Rot, 2—5 Teilen Blau, 5 Teilen Gelb bringt uns schöne Sepiatöne.

Statt der Benutzung von Farbmischungen kann man auch die Farblösungen einzeln hintereinander einwirken lassen, was jedoch die Erzielung bestimmter Tönungen erschwert. Dagegen lassen sich ungewünschte Färbungen durch Nachbehandlung mit angebrachten Farblösungen umgestalten und verbessern. Abgesehen von den Arbeiten mit gewissermaßen drei Grundfarbstoffen, sind noch viele Farbstoffe für sich verwendbar. Aus der großen Reihe der von Lumière ausprobierten seien hier einige vermerkt: Bismarckbraun, Malachitgrün, Äthylgrün, Methylenblau, Capriblau, Nilblau, Indulinscharlach. Man setzt hiermit $^1/_2$ prozentige Lösungen an, unter Zusatz von 1 % Essigsäure. Die Farbbäder sind lange brauchbar, doch ist zu bedenken, daß ihr Farbstoffgehalt mit der Zeit unsicher wird. Bei der billigeren Selbstherstellung der Lösungen ist übertriebene Sparsamkeit auch nicht angebracht. Zum Schluß sei nochmals daran erinnert, auf angemessene Temperierung der Bäder (Zimmerwärme) zu achten. P. H.

Zu den Abbildungen.

Das frische Kinderporträt von Genja Jonas ist nicht nur wegen des so natürlichen Augenblicksausdrucks, sondern auch wegen seiner guten Raumwirkung hervorzuheben. Auch Leni Werres und August Göllerich zeigen nicht alltägliche Auffassungen, groß gesehen und unkonventionell. Die Aufnahme des letzteren danken wir wie auch die bildhaft empfundene, in sonnigem Raum aufgenommene Komposition „Mutter und Kind" von Cecile Machlup, dem Herausgeber des eben erschienenen Jahrbuchs „Das österreichische Lichtbild". Wir bringen sie hier als gute Bilder und anregende Proben aus dem empfehlenswerten, mit 125 Bildern und verschiedenen Textbeiträgen ausgestatteten Werk.

Neben den Kinderbildern, zu denen noch die Aufnahme von Angenendt mit dem wirkungsvollen Vorhang gehört, finden wir noch einige Brustbilder von Guggenberger, Besser, van Bosch und Bauer, die als Bildausschnitte, zum Teil unter Mitwirkung der Hände bei knappster Begrenzung, als Beleuchtungsstudien und in der Haltung interessant sind, zwei im Lichteffekt gleiche und helle Bilder von Winkler-Berthold und zwei Beispiele, die zur Verwendung farbenempfindlicher Porträtfilme anregen sollen, über deren Vorzüge öfters schon im „Atelier" geschrieben wurde. Endlich folgen ein paar recht effektvolle Werbeaufnahmen von Bauer, die wieder das Interesse unserer Leser auf dieses Gebiet lenken sollen, auf das wir im nächsten Jahrgang mit Unterstützung erfolgreicher Fachmänner näher eingehen werden.

DAS ATELIER DES PHOTOGRAPHEN

Schriftleitung: F. Matthies-Masuren

40. Jahrgang 1933

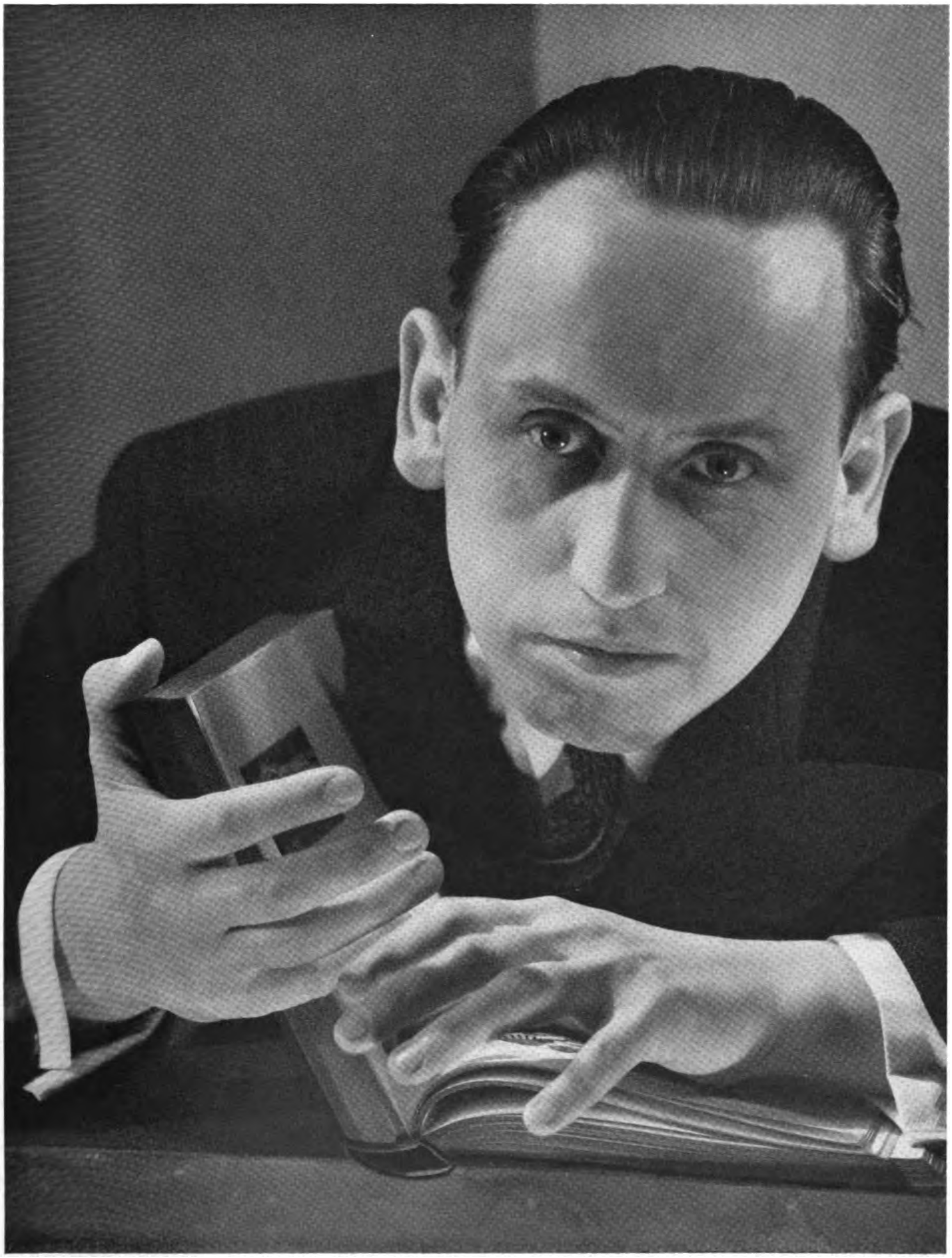
Druck und Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale)

Inhaltsverzeichnis.

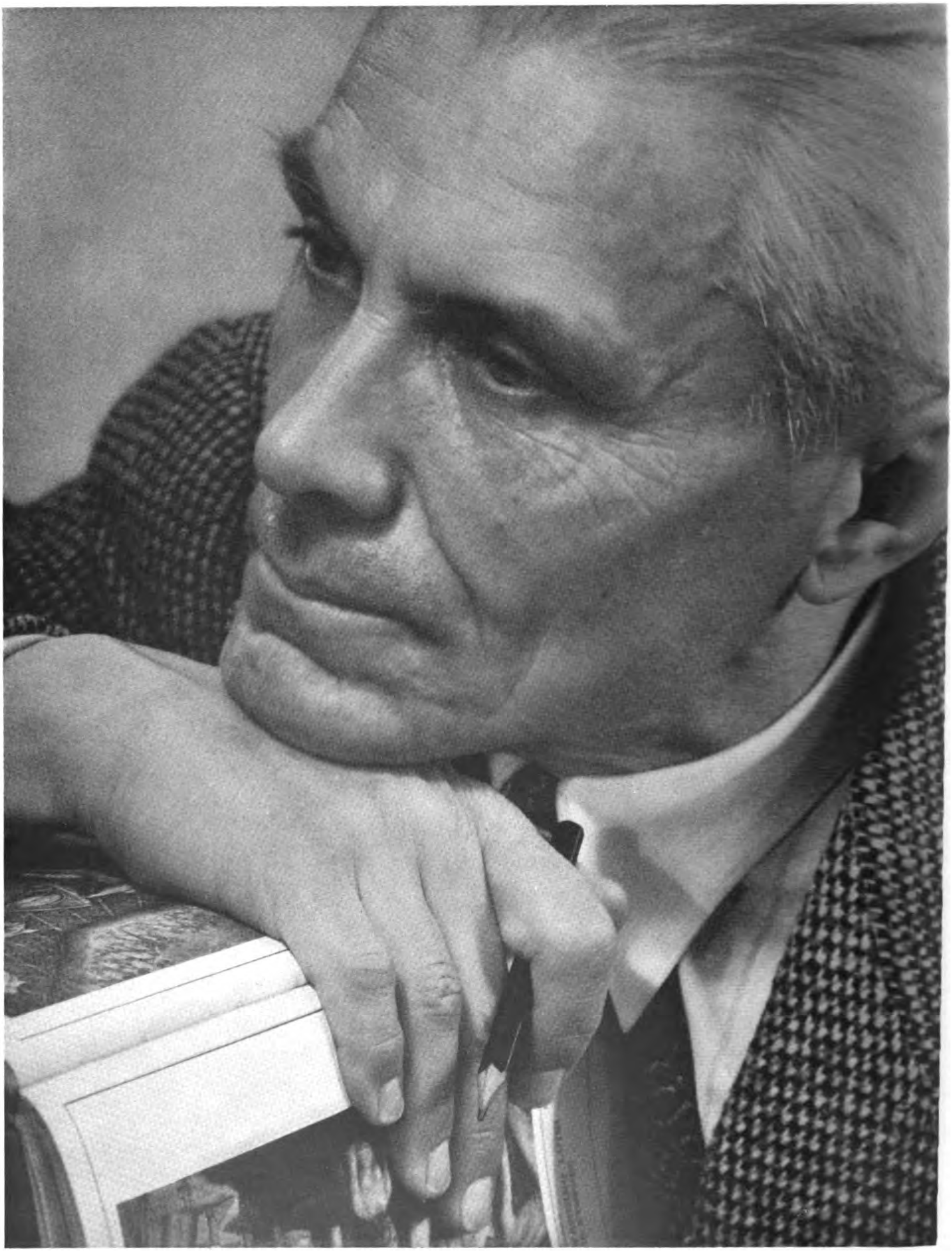
Textbeiträge.

Verzeichnis der Abbildungen im Text.

Verzeichnis der Tafelbilder.



LAZI, G.D.L., STUTTGART



LAZI, G.D.L., STUTTGART



S. NAKAYAMA, OSAKA **DAUGHTER**



S. NAKAYAMA, OSAKA

MOTHER



TRUDE FULD, MÜNCHEN Reportage aus „Donnerstag den 17. April" (Kammerspiele)

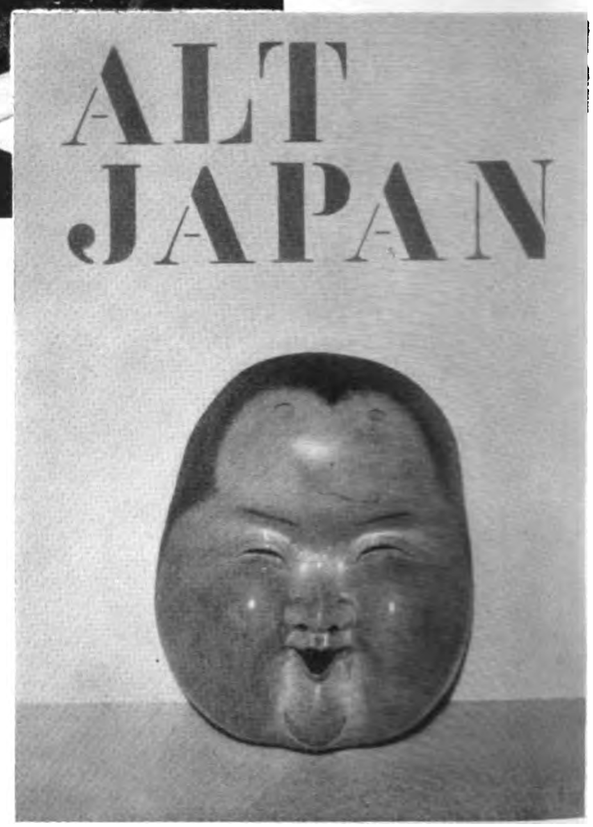


TRUDE FULD, MÜNCHEN — Reportage aus „Wildente" (Kammerspiele)



TRUDE FULD, MÜNCHEN Reportage aus „Die Raubnacht" (Kammerspiele)





WERBEPHOTOS
HUGO ERFURTH, G.D.L., DRESDEN

Zum vierzigsten Jahrgang

Mit dem vorliegenden Heft beginnt der 40. Jahrgang unserer Zeitschrift. Die lange Reihe der erschienenen Bände gibt nicht nur ein Bild von der sich in diesem Zeitraum nach allen Richtungen hin entwickelnden Photographie, sie illustriert auch im besonderen die Tätigkeit und Leistung des Berufs- und Porträtphotographen, der bis zum Kriege etwa unter Beibehaltung überlieferter Praktiken ein hinreichendes Auskommen hatte. Es wird kaum eine bessere Quelle zum Studium des Photobildnisses und dessen Veränderung durch neue Mittel oder durch Zeitgeschmack geben als die nach vielen Tausenden zählenden Abbildungen in unserer Zeitschrift.

Und diese Veränderung ist leicht zu verfolgen. Nicht lange sehen wir den Berufsporträtisten jene durch scheinbar geheiligte Regeln und Gebräuche leichten Erfolge friedlich auskosten. Bald beginnen sich Erkenntnisse auszuwirken, die schließlich den ganzen Aufbau des Berufs ins Wanken bringen. Dem Schein wird die Wahrheit, dem Gestellten das Natürliche, Lebendige, dem Künstlichen der Realismus der ehrlichen Photographie gegenübergestellt, und diese Erkenntnisse gewinnen die Oberhand. Würden nicht die verheerenden wirtschaftlichen Verhältnisse allen, nicht gerade lebenswichtigen Betrieben so furchtbar zugesetzt haben, hätte gewiß auch noch heute der zeitgemäß eingestellte Berufsporträtist eine gesicherte Existenz.

Allerdings gehen die Erkenntnisse weniger von den Fachphotographen aus. Sie kommen von außen her, von Malern, Liebhabern der Photographie, Kunstfreunden, Literaten, und bald wird die neue, die „fotografie der gegenwart" propagiert, von der das immerhin gehemmte Bildnis ausgeschlossen erscheint. Auch diese Auffassung wird sich mit der Zeit als der Korrektur bedürftig erweisen. Gewiß bleibt nur, daß sich durch die Entwicklung der photographischen Technik, durch die Leistungen auf dem Gebiet der Optik, der Aufnahmeschichten, der Apparaturen die Möglichkeiten photographischen Schaffens enorm erweitert haben, und daß der wahre Fachmann heute die Veränderung seiner Lage erkennen muß.

Und auf diese Veränderung wird auch der neue, der 40. Jahrgang unserer Zeitschrift eingestellt. — Er wird das Wesentliche der Porträtphotographie auch weiter berücksichtigen, daneben aber sehr viel deutlicher als vorher alle Anwendungsgebiete der Photographie, besonders aber die der Reportage, der Werbung, der Illustration, Reproduktion und auch die technischen Mittel, welche dafür erforderlich sind. Um aber zu werden, was er möchte, nämlich ein wirklich zuverlässiger Helfer und Berater, bittet die Schriftleitung um rege Anteilnahme und Mitarbeit.

Reportage von Gerhart Goebel

Vor einem Jahrzehnt befand sich die Bildberichterstattung auf einem ähnlichen Totpunkt wie heute die Porträtphotographie. Die traditionelle „Presse"-Kamera der damaligen Zeit war die „Nettel-Deckrullo" 13 × 18 mit Schlitzverschluß und Tessar 6,3, bestenfalls 4,5. Verlangt wurden von den Redaktionen nur gestochen scharfe Kontaktabzüge 13 × 18 oder 18 × 24, in erster Linie Aufnahmen aktueller Tagesereignisse. Die Zahl der berufsmäßigen Bildjournalisten war verhältnismäßig gering. Die Leute machten gewöhnlich bei einem Illustrationsverlag eine regelrechte Lehrzeit durch, indem sie zunächst für ihren Meister die Leiter trugen und ähnliche Handlangerarbeiten verrichteten, um nach und nach in allen Zweigen der Pressephotographie ausgebildet zu werden. Die durch den Krieg stark geförderte Entwicklung der Kleinkamera wurde von den damaligen Berufsreportern wenig beachtet. So kam es, daß die ersten Momentaufnahmen von der Bühne, von politischen Konferenzen, aus dem Bankettsaal, „Aufnahmen, wie sie bisher nie gelungen waren", von Amateuren mit der damals aufkommenden lichtstärksten Kamera der Welt, der „Ermanox 1,8", gemacht werden konnten. Daß solche Sensationsaufnahmen ohne Blitzlicht, womöglich noch bei Lampenlicht, mit 1000 RM und mehr je Bild (!) honoriert wurden, sei nur nebenbei erwähnt. Die Vorherrschaft der 13 × 18-Kamera war damit gebrochen. Plötzlich konnte man bei den Zeitungen auch Vergrößerungen, sogar von den verhältnismäßig unscharfen 4,5 × 6-cm-Ermanox-Platten auf 24 × 30 reproduzieren. Guter Wille, Spritzretusche der Positive und Verbesserungen im Autotypieverfahren machen heute aus dem unschärfsten Kinofilmbildchen einen brauchbaren Druckstock 13 × 18. Trotzdem hat es fast zehn Jahre gedauert, bis die konservativen Berufsreporter zum Kleinformat übergegangen sind, eine Zeit, die von elastischeren Amateuren aller Berufe wacker ausgenutzt worden ist. Rechtsanwälte, Ärzte, Techniker, Schneider, Studenten, Schüler, wer immer eine Kamera hatte, „photographierte für die Presse". Wenn nur die Aufnahmen „bisher nicht für möglich gehalten" wurden, so kaufte man sie fast unbesehen. Als endlich auch die Berufsleute die Vorteile der Kleinkamera und der panchromatischen Platte begriffen hatten, da war es fast zu spät. Denn die Zahl der Gelegenheitsreporter hatte sich mit der zunehmenden Arbeitslosigkeit erschreckend vermehrt: Zu den großen Automobil-



Ole Olsen, Essen, Reportage.
Diese Aufnahme bringt das Unglück in deutlicherer Form zur Geltung als die seinerzeit veröffentlichten Bilder, die nur die abgestürzte Maschine zeigten.

rennen des A. D. A. C. müssen heute bereits weit über 100 offizielle Photographenbinden ausgegeben werden; wenn man die Zahl der Knipser unter den Zuschauern hinzurechnet, kann man sich etwa ein Bild von der Absatzmöglichkeit der eigenen Photos machen. Gewiß kann man einen Wagen im vollen Tempo nur mit einer guten Schlitzverschlußkamera „kriegen". Aber die meisten Schriftleitungen legen heute den Hauptwert auf originelle Genrebilder und Schnappschüsse, die man schlechterdings mit jeder Kamera aufnehmen und auch bei den entsprechenden „Beziehungen" loswerden kann.

Hier liegt das Problem für den Berufsphotographen, der sich auf die Bildberichterstattung verlegen will: Er muß bessere Bilder als der Amateur machen, und er muß diese auch schneller liefern. Die Aufgabe kann er nur lösen, wenn er auch über die leistungsfähigere Kamera und über die bessere technische Ausrüstung verfügt als der Gelegenheitsreporter. Wenn er nicht nur die photographische Technik (die sowieso!), sondern auch die Technik der Photographie vollkommen beherrscht. Wenn er imstande ist, für Spezialaufgaben auch Spezialapparate und Spezialvorrichtungen zu ersinnen, die ihm die Lösung dieser Aufgaben erleichtern oder gar erst ermöglichen. Oft bedarf es gar keiner besonderen „Erfindung": Die meisten Geräte sind längst bekannt vielfach als „Amateurapparate". Es kommt nur darauf an, das richtige Gerät am richtigen Platze zu verwenden. Etwa bei irgendeinem Ereignis, dessen Beginn nicht genau vorhergesehen werden kann, eine kleine 16-mm-Schmalfilmkamera mit der eigentlichen Reportagekamera zusammenschrauben, so daß die Objektivachsen der beiden Apparate parallel liegen. Visiert wird durch den Sucher der Plattenkamera. Diese wird erst beim Höhepunkt des Ereignisses ausgelöst, während die kleine Filmkamera dauernd läuft und alle Phasen des Ereignisses festhält. (Oder aber das Ganze überhaupt nur mit einem der heute so besonders billigen Amateur-Normalfilmkinos aufnehmen, natürlich auf teuerstem Feinkornfilm, dann mit Feinkornentwickler entwickeln und nachher entsprechend vergrößern.)

Wir kommen damit zu einem der Hauptpunkte, zur Reportagekamera. Völlig unbrauchbar ist die Reisekamera, mag sie auch noch so gut sein. Die große Deckrullo - Nettel oder ein ähnliches Modell kommt nur noch für Sportaufnahmen in Betracht. Die Vertreter der großen Illustationsverlage, die bei allen aktuellen Ereignissen anwesend sind, arbeiten zwar noch mit diesen Kameras, solange es die Lichtverhältnisse erlauben. Für den Berufslichtbildner aber, der seine Atelierkamera weiter behalten will, lohnt sich die Anschaffung einer großen Schlitzverschlußkamera eigens zur Reportagen kaum, es sei denn, er will auf einem Sondergebiet arbeiten.

Für den Berufsphotographen in der Provinz, der Sonntags auf dem Sportplatz, auf der Eisbahn oder am Skihang ein paar Sportaufnahmen ohne besondere Bestellung machen will, kommt in erster Linie die Leica oder die Contax in Betracht. Für Freilichtaufnahmen, insbesondere für Sportfeste, Pferderennen, bei denen man nicht vorhersehen kann, wer „Sieger" bleiben wird und wessen Bilder daher am meisten gekauft werden, sind diese Kleinfilmkameras ideal, weil sie wenig Betriebskosten verursachen und man bequem Material für 200 Aufnahmen in der Tasche mitnehmen kann. Andererseits bedingen sie Spezialapparate zum Vergrößern, Entwickeln usw.

Eine große Zahl von Berufsreportern benutzt die Plaubel - Makina. Da sie von der Firma merkwürdigerweise vorwiegend als ideale „Amateurkamera" angezeigt wird, ist sie den meisten Fachphotographen unbekannt. Trotzdem kann man sie ohne weiteres als mit die zur Zeit beste und zweckmäßigste Plattenkamera des Marktes bezeichnen. Die Makina ist eine flache Ganzmetall - Spreizenkamera von wunderbarer Präzision. Kassettenfalze, Mattscheibenrahmen, Spreizen, kurz, alle wichtigen Teile sind bei ihr aus dem vollen Material heraus gefräst; die Meterskala des Objektivs ist von Hand geeicht und kann, da sie im Blickfelde des Suchers liegt, während des Visierens noch abgelesen werden. Die

Kamera besitzt neben dem vorzüglichen Anticomar 2,9 noch ein Teleobjektiv von 21 cm Brennweite, das Tele-Makinar F/6,3. Vermittels dieser Teleoptik läßt sich die Makina sehr einfach in eine handliche und bequeme Porträtkamera verwandelt. Daß sich die Makina mit Fernobjektiv auch für Sportaufnahmen recht gut eignet, beweist die Aufnahme vom Start des vorjährigen A. D. A. C. - Rennens (siehe Abb. unten). In den letzten Jahren begleitete sie mich auf allen Motorrad- und Autoreisen, auf Bergtouren wie auf Flußfahrten, und obgleich ich sie meist achtlos im Lederbeutel in der Rocktasche trage, ist sie noch einwandfrei, ein schöner Beweis für die Güte des Materials. Ihre hohe Lichtstärke im Verein mit den langsamen Momentaufnahmen des Compur-Verschlusses macht sie auch zur idealen Nachtkamera für Aufnahmen auf Bällen, Banketten, Konferenzen. Hier liegt ein sehr aussichtsreiches Arbeitsfeld für den Photographen in der Provinz: die Ball- und Vereinsaufnahmen. Aufführungen, Festlichkeiten gibt es überall. Und wem es gelingt, die Teilnehmer an solchen Veranstaltungen möglichst beim Tanz oder auf der Bühne zu photographieren, wer einen bekannten Musiker während des Gastspiels aufnimmt, der kann mit diesen Bildern — ganz besonders in der Provinz — auch heute noch ein gutes Geschäft machen. Es gibt auf dem Markt eine Zusatzeinrichtung speziell zur Makina, vermittels deren sich ein Vacublitz durch einfaches Auslösen des Verschlusses zünden läßt. Was bei Nacht die Möglichkeit solcher Momentaufnahmen von $^1/_{60}$ bis $^1/_{100}$ Sekunde Dauer bedeutet, liegt auf der Hand. Bei gewöhnlicher Saalbeleuchtung beträgt die Belichtungszeit für Superpan-Platte etwa $^1/_2$ Sekunde, was als ungefährer Anhalt auch für Aufnahmen im Heim des Kunden dienen mag. Wo die Verwendung von Blitzlicht nicht möglich ist, muß man wohl oder übel auf solche kurzen Zeitaufnahmen zurückgreifen. Bei der Aufnahme eines Redners, eines Musikers wartet man einfach einen Augenblick ab, in dem der Photographierte eine kurze Pause macht, Antwort auf eine Frage erwartet oder neu ansetzt. Daß hierbei einmal eine Aufnahme durch eine unvorhergesehene Bewegung verwackelt wird, ist kaum zu vermeiden. Man muß genügend Material mitnehmen. Ein Dutzend Vorratsplatten nimmt nicht viel Platz weg und kann von großem Nutzen sein. Allerdings genügt zum Plattenwechseln heute unter keinen Umständen mehr ein dunkler Saalwinkel oder ein unbeleuchtetes Servierzimmer. Viel besser und sicherer ist ein Wechselsack aus schwarzem Satin, wie er unter anderen von Kindermann, Berlin, geliefert wird. Er ist billiger und leichter als Kassetten und bewährt sich besonders gut auch auf Reisen, da er Plattenwechsel selbst bei hellem Tageslicht erlaubt. Wer viele Gruppenaufnahmen mit kurzer Belichtung in Innenräumen, Fabriken, Sälen machen muß, verwendet statt Blitzlicht besser die Jupiter - Kofferlampe. Sie ist nicht viel größer als eine Reiseschreibmaschine, besitzt zwei Nitraphotlampen und einen facettierten Aluminiumreflektor. Der aufklappbare Deckel vergrößert die



G. Goebel. Aufnahme im Ballsaal: Walter Bloem. Mit Leica 3,5, Bel. $^1/_4$ Sek., Superpanfilm

Reflektorfläche und dient zur Lenkung des Lichtes. Mittels eines Reihenschalters lassen sich die Glühlampen einzeln wahlweise einschalten. Auf Wunsch kann die Lampe auch mit zwei Schaltern ausgerüstet werden. Sie wird in diesem Falle mit zwei Lampen für 110 Volt Spannung ausgerüstet, die an 110-Volt-Netzen in Parallelschaltung, an 220 - Volt - Netzen in Reihenschaltung brennen. (Es gibt immer noch Städte, wie Hamburg, die beide Spannungen zulassen und wo die Spannung oft in derselben Straße von Haus zu Haus wechselt. Auch in Theatergarderoben, Künstlerzimmern, Werken mit eigener Anlage herrscht vielfach noch 110-Volt-Spannung.) Wer die einfache Kofferlampe für eine Spannung wählt, kann sich in Zweifelsfällen dadurch helfen, daß er in die eine Fassung eine 110-, in die andere eine 220-Volt-Lampe



G. Goebel. Vom Start des A. D. A. C. - Rennens

einsetzt. Dann ist allerdings Vorsicht beim Einschalten geboten. Gerade die oben erwähnten Vereins- und Festlichkeitsaufnahmen werden durch die Kofferlampe ungeheuer erleichtert. Auch bei Modenschauen (Warenhäuser 110 Volt!), Kinderbildern in der Wohnung des Kunden leistet sie gute Dienste. Dank ihrer praktischen Form kann man sie ohne Schwierigkeiten überall, im Auto, auf dem Motorrad, in der Bahn verstauen, ohne daß die Lampe Schaden nimmt.

Diese Ratschläge zur technischen Modernisierung mögen genügen. Von der Umgestaltung der Dunkelkammer für den Reportagebetrieb soll ein anderes Mal die Rede sein. Hier nur noch ein Wink für den Geschäftsbetrieb: Die Negativkartei. Wer über eine geordnete Negativsammlung verfügt und genau weiß, was und wen er auf seinen Platten hat, kann bei geeigneter Auswertung Geld verdienen ohne die geringsten Unkosten. Ein Beispiel: Professor G. aus Berlin starb ganz plötzlich. Die Zeitungen und Fachzeitschriften brachten Artikel über den Verstorbenen, fragten aber bei allen Verlagen und auch bei den Familienangehörigen Gs. vergebens nach einem Bilde. Nur durch einen Zufall wurde der Photograph von einem Studenten darauf aufmerksam gemacht, daß sich auf einer Gruppenaufnahme vom Hochschulball unter vielen anderen auch Professor G. befinde. Die Platte wurde herausgesucht, das Bild vergrößert und infolge seiner Seltenheit mit beträchtlichem Gewinn verkauft.

Zum Schluß noch ein paar „äußerliche" Tips! Wer in der Öffentlichkeit arbeiten will, sei es für die Presse oder den eigenen Atelierbetrieb, muß unbedingt Wert, sogar sehr viel Wert auf sein Äußeres legen. Die Zeit, wo der Photograph sich durch Spitzbart, wirre Locken, Samtjacke und schmutzige Fingernägel als „Künstler" zu erkennen gab, ist endgültig vorbei. Und nichts wirkt peinlicher, als wenn bei einer Trauerfeier plötzlich jemand im hellen Straßenanzug, die Reisemütze „sportlich" verkehrt auf dem Kopf, vorspringt und photographiert. Oder bei einem offiziellen Ball der Photograph im braunen Anzug erscheint. Je mehr er sich in Kleidung und Manieren der jeweiligen Umgebung anpaßt, um so mehr wird man ihn unterstützen. Der gut angezogene „Gentlemen-Photograph" hat selbst bei den verstocktesten Prominenten Erfolg. Die beste Kamera für den Ballsaal ist oft — der Frack.

Wie ich zur Theaterreportage kam Mit 7 Abbildungen

Von Trudy Fuld, München



Trudy Fuld, Aus: „Dreigroschenoper"

Der Leitung der Münchener Kammerspiele waren meine Schauspieleraufnahmen aufgefallen, und da sie sich eine Förderung ihrer Propaganda durch meine Bilder versprach, wurde ich aufgefordert, die Aufnahmen für ihre Bühnen zu übernehmen. Ein weiterer Erfolg war, daß eine der gelesensten Zeitungen ihren Theaterbericht erweiterte, indem sie fortlaufend meine Reportage brachte. Es folgte die Mitarbeit an anderen Blättern, und bald hatte ich die Genugtuung, auch von den Staatstheatern verpflichtet zu werden. Sehr schnell, sehr einfach — von außen gesehen! — habe ich so meinen Weg als erfolgreichste Theaterphotoreporterin Münchens machen können. Doch daß er nicht leicht, nicht bequem im geruhsamen Trott zu gehen war, das bitte ich, zu glauben. Nur zu oft habe ich an den Thießschen Buchtitel „Der rasende Reporter" denken müssen. Sehr „amerikanisch" komme ich mir vor, wenn ich von einer Theaterprobe zur anderen jage, wenn spät am Abend ein Anruf der Redaktion mich zu einer Aufführung hetzt, und ich im Trubel der Pause im Tohuwabohu der Versatzstücke die Darsteller beschwöre, die Beleuchter dirigiere, mit dem Inspizienten über die Auslegung der feuerpolizeilichen Vorschriften debattiere; dann mit Assistenz und meinen sieben Sachen im treuen Fiat heimbrause zur Arbeit mit Spiritus und Föhn. In der Nacht noch müssen die Bilder druckreif auf der Redaktion sein, um am nächsten Mittag schon erscheinen zu können. Überdies will ein ungeschriebenes Gesetz, daß Gene-

ralproben stets am Tage des Redaktionsschlusses angesetzt sind. Was in diesen Stunden an Arbeitstempo geboten wird, ist erstaunlich. Und ebensoviel angestrengtes Arbeiten steckt hinter den paar Photos, die der Leser mehr oder weniger gleichmütig überfliegt. Und doch möchte ich diese Tätigkeit, dieses Tätigsein nicht missen, diese belebende, anregende Atmosphäre, die der Theaterreportage anhaftet. Dieser Beruf füllt mich vollkommen aus, er macht mich glücklich; nicht der materielle Erfolg, den ich natürlich nicht unterschätze, so wenig neidenswert er leider ist! Ich spüre das Erregende der Jagd. Ich will die Momente treffen, die entscheidend sind für die Bedeutung eines Stückes, die Leistung eines Schauspielers. Ich stehe mitten in den Problemen zeitgenössischer Dichtung, dem Auseinandersetzen moderner Geister mit den Schöpfungen vergangener Zeiten. Ich werte kritisch die Ausdrucksmittel, sie begeistern mich zu den bescheidenen Leistungen, die in den Grenzen meines Berufes liegen.

Zwei Arten von Theaterphotographie gibt es, und die Bühnen verpflichten meist zwei Photographen, deren Auffassungen auseinandergehen. Man wird entweder die Szene, das gesamte Bühnenbild festhalten oder — und dies entspricht mehr dem Begriff Reportage — das Wesentliche herausholen; sei es die Bewegung einer Gruppe, der Ausdruck, die Geste eines Darstellers, die Stimmung des Stückes. Das erstere Vorgehen geschieht im Sinne einer Reproduktion, d. h. die Arbeit des Regisseurs wird festgehalten, das zweite entspricht mehr einer Nachschöpfung. Zweifellos ist das letztere die interessantere Aufgabe, sie allein läßt freieres Schaffen zu. Von dieser der eigentlichen Reportage ist hier die Rede.

Zwischen Reportage und Theaterreportage — der photographischen — besteht insofern ein grundlegender Unterschied, als bei der einen lediglich das Erfassen eines Augenblicks im Ablauf eines Geschehens die Leistung bedeutet, bei der anderen dieser entscheidende Moment neu geschaffen werden muß. Während der Aufführung wie während der Probe darf nicht photographiert werden, überdies verbietet schon die unzureichende Beleuchtung ein photographisches Arbeiten. Unzureichend was Lichtstärke wie Beleuchtung betrifft, obwohl es Ausnahmefälle gibt, die einer photographischen Aufnahme und Auffassung entsprechen. Im Verlauf der Aufführung kann — und muß! — sich der Reporter lediglich darüber schlüssig werden, welche Momente die Idee des Stückes pointieren. Er hat dann, wenn der Regisseur die Erlaubnis zur Aufnahme erteilt, seine eigene Regie zu treiben. Selbstverständlich im Rahmen der Schauspielregie, aber die Besonderheiten, die der Photograph zu beachten hat, um den Vorgang eindringlich wiederzugeben, sind in dem Maße verschieden von dem Theatermäßigen, als sich das Räumliche der Bühne, ihre Illusionstechnik von seinen weit geringeren photographischen Ausdrucksmitteln unterscheiden. Die Verhältnisse, unter denen die Aufnahmen des Theaterreporters zu erfolgen haben, sind durchaus andere als die im Atelier gewohnten. Schnelle Auffassung,



Trudy Fuld, Aus: „Rivalen"



Trudy Fuld, Aus: „Wildente" (Kammerspiele München)



schneller Entschluß und noch schnelleres Arbeiten sind die entscheidenden Faktoren — künstlerische Einstellung, Versiertheit in Dingen der Literatur sind die conditio sine qua non —, denn die Zeit, die dem Photographen gegönnt, ist mehr als kurz bemessen. Und so begeistert der Schauspieler über eine gute Aufnahme ist, die Unterbrechung, das „emsige Schalten und Walten des Lichtbildners" sind ihm außerordentlich lästig. Wer Proben miterlebt hat und die geladene Stimmung der Generalproben förmlich hat knistern hören, wird mitempfinden können und sich nur dankbar wundern über die liebenswürdige Gefälligkeit, mit der diese Geplagten immer wieder auf die Intentionen des Photographen eingehen.

Das, was das Arbeiten als Theaterphotoreporter überaus reizvoll und dankbar macht, ist die künstlerische Ausstrahlung der Schauspieler, die stimulierende Atmosphäre der ganzen Umgebung. Man wird inspiriert. Das Dekorative der Kostüme, der geschminkten Gesichter soll man als Faktor eines Bildaufbaues nicht überschätzen, denn sie bergen die Gefahr des Maskierten. An dieser Klippe sind, wie uns alte Zeitschriften schaudernd belehren, genug Kollegen gestrandet Es ist ja im Grunde ein wunderliches Problem, das sich hier stellt. Erblickt der Porträtist seine Aufgabe darin, dem Modell mehr oder weniger seine „Maske herunterzureißen", es lebenswahr, natürlich darzustellen, so bietet sich hier dem Objektiv ein Mensch, der einen anderen Menschen aufzeigen will. Selbstverständlich entscheidet letzten Endes die Kunst, die Größe eines Schauspielers, inwieweit die Darstellung des anderen gelingt. Aber die Initiative des Photographen: sein Werten der Beleuchtung, der Stellung, des In-den-Raum-Setzen, wie des wesentlichen Augenblicks werden diesen neuen Menschen plastisch unterstreichen oder auslöschen. Wieviel und wie wenig Wirklichkeit im Spiegel des Objektivs bedeuten kann, illustriert der Vergleich guter Russenfilme mit der schwachen, jeder Suggestion baren Produktion vergangener Tage.

Der Theaterphotoreporter wird seine Aufgabe nicht im unbekümmerten Leicaknipsen erblicken können. Womit nichts gegen diese wundervolle Kamera gesagt sein soll. Ich wende mich gegen die geistlose Art, wie sie verwandt wird. Das Problem des Porträts wie der Reportage erschöpft sich nicht damit, daß man ein paar „Liebhaberaufnahmen" vergrößert und „auf interessant" ausschneidet. Das Natürliche, das diese Erzeugnisse prätendieren, ist weit entfernt vom Überzeugenden. Wie selten ist hier das Wesentliche pointiert. Das Umreißen eines Charakters — ganz gleich, ob es sich um die Eigenart eines Menschen, eines Dinges handelt — gelingt nicht durch den Hinweis auf zwar ornamentale, dekorative, aber für das Sichtbarwerden des Wesentlichen gänzlich bedeutungslose Details. Diesen Produkten fehlt die Beseelung einer geistigen Leistung, einer ehrlichen Arbeit. Der Photoreporter hat seine Ansprüche höher zu stellen, er muß ebensosehr das bestimmend Aufschlußreiche, wie das Bildmäßige, das Drucktechnisch-Geeignete herausbringen. Er kann, wie ich oben ausführte, nicht unter idealen Verhältnissen arbeiten. Von seinem Takt, seiner Umsicht wird das Gelingen ebensosehr abhängen wie von seinem photographischen Können.

Und die Aussichten meines Berufs? Hier ist die Größe der Stadt, Umfang und Art ihrer Presse, die Bedeutung der Theater bestimmend. Die Theaterphotographie wäre auch ohne die Honorare der Zeitungen lohnend, wenn nicht das unverantwortlich rücksichtslose Vorgehen einiger Kollegen, ihr Unterbieten bis zu Gratisaufnahmen die Grundlage bedenklich erschüttert hätte. Trotzdem fällt meine Beurteilung der Aussichten positiv aus. Nicht jeder Photograph allerdings wird sich zum Theaterreporter eignen. Diese Spezialität hat ihre besonderen Voraussetzungen.

Die gezeigten Bilder sind mit der Rolleiflex aufgenommen. Nach meinen Erfahrungen entspricht sie am besten den Ansprüchen, die ein Theaterphotoreporter an seine Kamera zu stellen hat.

Kleinbildphotographie

Von R. Wiegleb

Die Kleinbildphotographie — es sind darunter die Formate von 24 × 36 mm bis zu mindestens 6 × 6 cm zu verstehen — kann kaum am Originalbild Genüge finden. Das trifft für alle Arten der Photographie, technischer wie illustrativer, zu. Sie ist auf Vergrößerung entweder des ganzen Bildformates, meistens jedoch auf die eines Ausschnittes angewiesen. Dieser Endzweck der Kleinbildphotographie verlangt von vornherein entsprechende Rücksichtnahme, beginnend bereits bei der Wahl der Aufnahmeschichten. Das sind in der Hauptsache Filmbänder.

Aufnahmeschichten

Handelt es sich um Porträtaufnahmen, so kann von Fall zu Fall ein anderes Aufnahmematerial erforderlich sein. Eine Retusche von Tonwerten, Deckungen durch Anfärbung, manuelle Eingriffe zur Entfernung von Hautflecken verbieten sich in Anbetracht des kleinen Formates von selbst. Einzig und allein kann nur eine entsprechend spektrale Empfindlichkeitskurve des Films dem gestellten Problem gerecht werden. Porträts, in denen gelbgrüne, gelbe und hellrote Töne überwiegen, können mit einem gelbgrün empfindlichen Film annähernd exakt wiedergegeben werden. Die hellroten Töne reflektieren genügend Blau und Violett, um eine ausreichende Deckung zu gewährleisten. Nur ausgesprochen blaue Farben, besonders hellblaue, machen ein passendes Gelbfilter erforderlich. Anders liegen die Verhältnisse, wenn ausgesprochene Farben tonrichtig wiedergegeben werden sollen. Hier muß man an Stelle des orthochromatischen Films, dem die Orangeempfindlichkeit fehlt, der panchromatische Film treten.

Doch sind die verschiedenen panchromatischen Filme nicht immer gleich in ihrer spektralen Empfindlichkeit. Rot- und Grünempfindlichkeit schließen einander aus. Geringe Grünempfindlichkeit ist für Porträtzwecke nachteilig, da sonst das Rot zu hell kommen würde. Ein orangeempfindlicher Film genügt normalen Ansprüchen. Dieser gibt auch das Grün verhältnismäßig richtig wieder. Das Rot an sich ist meistens gelb- und blaustichig, dadurch ist seine Einwirkung auf die Schicht ausreichend kräftig.

Mit diesen beiden Filmsorten findet man daher in der Kleinbildphotographie sein Auslangen. Für Landschaften und Porträts der gute gelbgrünempfindliche Orthofilm, für Porträts mit ausgesprochen kräftigen Farben der orangempfindliche Panfilm. Bei Vorhandensein von Blau die erforderliche Gelbscheibe. Diese ist entbehrlich bei Beleuchtung mit Nitraphotlampen, bei Aufnahmen im Freien des Morgens und in den Nachmittagsstunden. In diesen Stunden mit ihrem wärmeren Licht hat auch der Panfilm nicht nur in Hinsicht der kürzeren Belichtungsdauer seine Vorzüge. Nur in den Mittagsstunden ist ein helles Gelbfilter zu benutzen.

Filtergebrauch

Beim Gebrauch eines Gelbfilters ist nicht mit der gestochenen Schärfe der Negative zu rechnen, wie sie ohne Filtervorschaltung erhalten wird. Das hat mit der Planparallelität der Filter nichts zu tun, diese vermeidet nur eine Verzerrung des Bildes. Für größere Negativformate ist der Schärfenunterschied nicht ins Gewicht fallend, in der Kleinbildphotographie, mit manchmal sehr erheblichen Vergrößerungen des Originalnegatives, kann aber eine Minderung der Schärfe manchmal sehr störend werden. Die kurzwelligen blauen und ultravioletten Strahlen, für sich allein zur Bilderzeugung benutzt, liefern das gestochen scharfe Negativ. Je mehr diese Strahlen durch Gelbfilter abgeschnitten werden und dadurch Strahlen von längerer Wellenlänge für die Bilderzeugung gebraucht werden, nimmt die Schärfe entsprechend ab. Durch das Gelbfilter wird dasjenige Element bei der Bilderzeugung geschwächt, das für die äußerste Schärfe wesentlich ist. Ist daher äußerste Schärfe für die Negative erforderlich, so sind die Aufnahmen ohne Gelbfilter zu machen.

Entwickler

Bei einem bestimmten Vergrößerungsmaßstab, der für jede Emulsion verschieden sein kann, macht sich ein Deutlichwerden des Silberkorns bemerkbar. Es ist auch zu berücksichtigen, daß in der Kleinbildphotographie eine große Anzahl von Aufnahmen mit verschiedenen Belichtungszeiten und verschiedenen Tongegensätzen auf einem Bildstreifen sich befinden, der nur als Ganzes entwickelt werden kann. Wird hier der übliche Metol-Hydrochinon-Entwickler benutzt, so ist ein Ausgleich der vorhandenen Gegensätze nur in engen Grenzen möglich, und der etwa benutzte Feinkornfilm zeigt dieselben Kornanhäufungen wie andere gewöhnliche Schichten. Der benutzte Entwickler muß daher zwei Bedingungen genügen: einen Ausgleich der verschiedenen Belichtungszeiten und Tongegensätze herbeiführen und einen feinkörnigen Silberniederschlag verursachen. Dieses wird durch Oberflächenentwickler, die daneben noch eine Oxydationswirkung auslösen, erreicht. Die Ausgleich- und Feinkornentwickler arbeiten langsam, in der Hauptsache an der Oberfläche, und besitzen nur einen geringen Alkaligehalt. Sie können als Stand- und als Schalenentwickler benutzt werden.

Für die Entwicklung nicht zu kurz belichteter Aufnahmen ist der folgende Metolentwickler ohne Alkali zu empfehlen: 8 g Metol, 500 ccm Wasser, 75 g Natriumsulfit (krist.). Das Natriumsulfit, das an sich schwach alkalisch ist, übernimmt neben der Rolle der Konservierung auch die eines schwachen Alkalis. Für die Schalenentwicklung wird dieser Ansatz mit der gleichen oder der doppelten Menge Wasser verdünnt. Die Lichter erscheinen langsam, und das Bild baut sich all-

mählich auf, ohne daß Härten auftreten. Die Entwicklung ist in ungefähr 7 Minuten beendet. Bei kurzen Belichtungen wird das Filmband, nachdem die Lichter und Mitteltöne zu genügender Dichte entwickelt sind, zum Hervorrufen der kurzen Lichteindrücke in einen frischen Rodinalansatz 1 : 20 gebracht. Der sonst für diesen Zweck empfohlene Gebrauch einer Sodalösung 1:10 führt leicht zu Schleierbildung. Überbelichtungen lassen sich in hervorragender Weise korrigieren, da der Entwickler mit Bromkalium leicht abstimmbar ist. Daß die Struktur des reduzierten Bildsilbers bei dieser Entwicklung eine andere ist, ergibt sich schon beim Betrachten der Negative. Diese sehen, von oben betrachtet, weißlich aus, und in der Durchsicht betrachtet besitzt der Silberniederschlag eine bräunlichschwarze Farbe, die ein gutes Deckungsvermögen hat und worauf hinsichtlich der Entwicklungsdauer Rücksicht zu nehmen ist. Die Qualität der Gradation und der Feinkörnigkeit ergibt sich einwandfrei bei der nachträglichen Vergrößerung.

Für kurz belichtete Aufnahmen empfiehlt es sich, den Brenzkatechin-Ausgleichentwickler zu benutzen. Dieser besitzt einen geringen Sulfitgehalt, wodurch sich derselbe schnell zersetzt und das dem Brenzkatechin innewohnende Gerbevermögen der reduzierten Silbergelatine besonders in Erscheinung treten läßt. Die zuerst erscheinenden Lichter können bis zum Erscheinen der Mittel- und Schattentöne durch die Gerbung der zu ihnen gehörigen Bildgelatine keine frischen Entwicklermengen mehr aufnehmen und dadurch nur wenig an Kraft zunehmen. Damit ist der Ausgleich gewährleistet. In 100 ccm dest. Wasser werden 8 g Brenzkatechin und 2 g Natriumsulfit (krist.) gelöst. Hiervon werden 5 ccm mit 2 ccm einer zehnprozentigen Ätznatronlösung gemischt und mit Wasser auf 200 ccm verdünnt. Vermehrter Zusatz von Brenzkatechin gibt weichere Negative, während ein größerer Alkalizusatz nach Härte und Deckkraft hinneigt. Das Bildsilber ist bräunlich bis braun gefärbt und hat dadurch eine kräftige Deckung. Deshalb müssen die Negative zart gehalten werden. Die Entwicklung dauert ungefähr 12 bis 15 Minuten. Der Entwickler soll nur einmal benutzt werden. Desensibilisatoren in Verbindung mit Brenzkatechin verursachen Schleier. Bei Filmen mit Mangandioxyd-Lichthofschutz ist zur Vorbeugung von Fehlerscheinungen das Ätznatron durch Soda zu ersetzen. Für den obigen Ansatz sind 2 g Soda erforderlich.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß die feinkörnigsten Silberniederschläge bei reichlicher Belichtung erhalten werden, da hier die Entwicklung nicht bis zur Erreichung der Schwelle getrieben werden muß. Unterbelichtete Negative werden immer ein grobes Korn aufweisen, trotz Feinkornentwickler und Feinkornschichten, da hier allgemein immer bis zu einer stärkeren Deckung der Lichter entwickelt wird. Wird der Entwicklungsvorgang unter dem Mikroskop beobachtet, so läßt sich feststellen, daß sich die hellen Bromsilberkörner bei Beginn der Reduktion mit schwarzen Punkten bedecken, die mit währender Entwicklung anwachsen und schließlich das ganze Korn ausfüllen. Wird die Entwicklung früher abgebrochen und bleibt diese an der Oberfläche, so zerfällt beim Fixieren das ursprüngliche Bromsilberkorn in lauter kleine Körner. Damit ist verständlich, daß das reduzierte Bromsilber nur dann feinkörnig sein kann, wenn die Entwicklung nicht bis zur völligen Reduktion des Einzelkornes erfolgt. Durch die vorstehend empfohlenen Entwickler wird neben der Reduktion auch eine Anfärbung des Kornes durch Oxydation erreicht. Es kann daher die Entwicklung vor Erreichung der erforderlichen Deckung abgebrochen werden. Die mangelnde Deckung in der Reduktion wird ersetzt durch die Oxydationsprodukte des Entwicklers, durch die eine inaktinische Anfärbung der kleinen Silberkörner und der sie umhüllenden Gelatine erfolgt. Die verwendete Emulsion wird zu einem geringeren Gamma entwickelt und die Gradationskurve flacher gelegt.

(Schluß folgt.)

Die zweckmäßigste Beleuchtungsanlage

Bei den üblichen Tageslichtateliers hatte sich im Laufe der Jahrzehnte eine gewisse Einheitlichkeit hinsichtlich der Lage, Größe und Anordnung der Fenster, Vorhänge usw. herausgebildet. Es lag daher die Frage nahe, ob es nicht möglich sei, auch die Lichtanlage des modernen Kunstlichtateliers zu normen, aus der Fülle der bereits bestehenden Anlagen eine Art „Standardbeleuchtung" herauszudestillieren. Die Vorteile einer solchen Normung kämen dem Verbraucher ebenso zugute wie dem Hersteller: Dieser brauchte nicht alljährlich „Neukonstruktionen" herauszubringen, und jenem würde die Auswahl wesentlich erleichtert. Es gibt heute über hundert „verschiedene" Lampentypen, die sich, ohne daß man auch nur auf eine einzige Anwendungsmöglichkeit zu verzichten brauchte, auf etwa sechs Einheitstypen zusammenlegen ließen. Statt dessen müssen die Lampenfabriken heute immer noch eine Riesenauswahl von alten und uralten Modellen auf Lager halten, weil — ein Fall aus der Praxis — der Photograph X aus M. nur die Lampentype kaufen will, die sich sein Berliner Kollege Y vor fünf Jahren zugelegt hat (!).

Die Frage der „zweckmäßigsten Beleuchtung" läßt sich nicht auf Grund theoretischer Erwägungen klären. Es war vielmehr notwendig, zunächst die Ansicht der verschiedensten Praktiker zu diesem Thema zu hören und erst dann auf Grund der so gewonnenen Unterlagen Vorschläge zu einer „Einheitsbeleuchtung" zusammenzustellen. Hierbei zeigte es sich, daß nicht einmal die sprachlichen Begriffe der Beleuchtungstechnik eindeutig festliegen, so daß es zweckmäßig

erscheint, wenigstens die im folgenden gebrauchten Ausdrücke klarzustellen. Bogenlicht kommt für die normale Aufnahmetechnik nicht mehr in Betracht: „Lichtquelle" im eigentlichen Sinne ist nur noch die Glühlampe, sei es nun in Form der gewöhnlichen Halbwatt-, der Nitraphot- oder irgendeiner hochkerzigen Speziallampe. Wir verwenden die Glühbirnen nicht nackt, sondern in einer „Lampe". Das kann entweder ein einfacher emaillierter „Strahler", ein mit facettiertem Spiegel versehener „Aufheller" oder endlich ein mit geschliffenem Parabolspiegel versehener „Scheinwerfer" sein. Der „Spotlight"-Scheinwerfer besitzt statt des Parabolspiegels ein Linsensystem. Hinzu kommen für Sonderzwecke „Soffittenlampen". Das sind langgestreckte, muldenförmige Strahler, die entweder mit Soffitten-Röhrenlampen oder — aus Gründen der Zweckmäßigkeit und Billigkeit — mit mehreren gewöhnlichen Halbwattbirnen beschickt werden. Mehrere gleichartige und gleichgerichtete Lampen lassen sich zu einem Aggregat oder einer „Lichtquelle" zusammenfassen und werden dann auf einem gemeinsamen „Ständer" angeordnet. Wir können den Begriff „Lichtquelle" hier ruhig einführen, ohne Mißverständnisse befürchten zu müssen, weil der Ausdruck dank der alleinigen Verwendung von Glühbirnen für diese entbehrlich erscheint. Sämtliche Lichtquellen — dazu gehören naturgemäß auch die nicht gekuppelten Einzellampen — bilden die Beleuchtungsanlage des Ateliers.

Das Licht der Lampen läßt sich durch vorgeschobene „Streuschirme" aus weißem Batist, Pauspapier oder mattiertem Glas dämpfen. Bei mittelbarer Anleuchtung wirft eine „Strahlwand" aus Aluminiumblech oder aus mit Aluminium bronziertem Holz das Lampenlicht aufs Modell zurück.

Eine solche Festlegung der Begriffe mag manchem überflüssig erscheinen; sie erwies sich jedoch bei der Umfrage, die ich unter einer großen Anzahl Berliner Photographen und Fachschulen gehalten habe, geradezu als „notwendig zur Verständigung". Das Thema dieser Umfrage lautete: „Welche Beleuchtung halten Sie für die zweckmäßigste?"

So oft ich die Frage stellte, so oft erhielt ich eine andere Antwort, abgesehen von einigen wenigen Lichtbildnern, die ihre kostbaren Erfahrungen nur gegen klingende Münze „verkaufen" wollten. Die Vielzahl der verschiedenen Antworten allein beweist meines Erachtens schon die Berechtigung der Umfrage. Natürlich ist es ganz unmöglich, und es würde auch eine gewisse Indiskretion bedeuten, die Ansichten der verschiedenen Photographen hier zu veröffentlichen. Nur einige Beispiele neben dem Ergebnis seien erwähnt: Ein Journalist, der hauptsächlich Bühnenaufnahmen macht, kommt mit einem einzigen 500-Watt-Strahler aus, wünscht sich allerdings einen ganz leichten, tragbaren Linsenscheinwerfer zur besseren Ausnutzung des in den Theatergarderoben meist sehr beschränkten Stromes. Zur Aufhellung dienen ihm die vorhandenen Garderobelampen. Die kleinen und mittleren Ateliers arbeiten durchweg mit zwei, höchstens drei gewöhnlichen Amateurlampen und benutzen immer noch vorwiegend Tageslicht. Teils aus Billigkeit, teils aus Überzeugung. Eine Kinderphotographin erklärte, man könne Kinder nur mit Kunstlicht (wohl wegen der größeren Intensität und der dadurch möglichen kürzeren Belichtungszeit?), Erwachsene dagegen nur mit Tageslicht aufnehmen. Diese Ansicht herrscht merkwürdigerweise bei der Mehrzahl der weiblichen Lichtbildner vor. Der Grund hierfür liegt meines Erachtens darin, daß von einigen photographischen Lehranstalten den Aufgaben und Möglichkeiten der Kunstlichtphotographie noch zu wenig Beachtung geschenkt wird. Eine Ansicht, die übrigens durch die Antworten einer solchen Anstalt auch bestätigt wurde. Diese erblickte die Hauptaufgabe der Beleuchtungsindustrie im Bau einer Lampe, die sich ohne jeglichen Haken an jeder Wand, sogar an der Decke befestigten ließe und bei einer 2000 Watt entsprechenden Lichtausbeute an einem 220-Volt-Netz nur 5 Ampere Strom aufnehmen dürfte. Diese 5-Ampere-Grenze der meisten Haushaltsicherungen erscheint manchen Photographinnen unüberwindlich. Dabei bedarf es doch in den meisten Fällen lediglich eines Briefes an das zuständige Elektrizitätswerk, damit Zähler und Sicherung gegen höherwertige ausgetauscht werden. Auch ein Kraftstromanschluß für Kleingewerbebetriebe macht sich infolge des niedrigeren Tarifes bald bezahlt. Die größeren Ateliers verfügen natürlich alle über Kraftanschluß, wenn auch der Strombedarf dank



Aufnahme mit Spotlight und einer Nitralampe, Kamera Plaubel-Makina f:6,3, Bel. 1/2 Sek.

der Verwendung von Halbwattlicht und der immer mehr gesteigerten Empfindlichkeit der Emulsionen gegen früher erheblich gesunken ist. Ein Lichtbildner, der als erster zur reinen Kunstlichtaufnahme übergegangen war und früher seine Kunden im Licht unzähliger Lampen buchstäblich „ersäufte", antwortete auf meine Frage, er habe heute sämtliche Lampen bis auf drei wieder aus seinem Atelier verbannt. Mit diesen dreien, zwei Spots zu 500 Watt und einem Spiegelscheinwerfer zu 1000 Watt, komme er sowohl für Moden- wie für Bildnisaufnahmen aus. Oft benutze er für Porträts sogar nur den letzten mit Streuscheibe. Er kommt völlig ohne Tageslicht aus, ebenso wie ein anderer prominenter Berliner Porträtphotograph, bei dem ich die bestdurchdachte Anlage sah. Er arbeitete fast ausschließlich mit mittelbarem, indirektem Licht. Mittels zweier aluminisierter Bretter von 1 × 2 m reflektiert er das Licht einer 2000-Watt-Lampe, einiger 500-Watt-Strahler und einer Deckensoffitte auf das Modell, weil nach seiner Ansicht bei unmittelbarer Anleuchtung die Lichter „verbrennen". Man ist hier meines Erachtens oft viel zu ängstlich. Eine Photographin, die sich durch Aufnahme von Charakterköpfen einen Namen gemacht hat, arbeitet mit den medizinischen Operationslampen, weil sie deren Opalglocken besondere, photographisch günstige Eigenschaften, die technisch nicht zu erklären seien, zuschreibt. Ein „Verbrennen" der Lichter ist in den meisten Fällen die Folge eines einseitigen Lichtüberschusses oder einer falsch geleiteten Entwicklung. Ganz allgemein fordern orthochromatische Platten eine sorgfältigere, scheinbar unnatürliche Ausleuchtung der Schatten als panchromatische. Dem Anfänger leistet hier das Agfa-Betrachtungsglas mit einem blauen und einem grauen Filter gute Dienste.

(Schluß folgt.)

UMSCHAU

Photowettbewerb der Deutschen Gesellschaft für Goldschmiedekunst

In diesem Photowettbewerb, der Mitte Dezember in Berlin zum Austrag gekommen ist, erhielt Arthur Ohler, Stuttgart, dessen Aufnahme durch Veröffentlichung in anderen Zeitschriften bekannt geworden ist, den ersten Preis. Die Aufgabe war, einen silbernen Becher künstlerisch wirkungsvoll und materialgetreu wiederzugeben. Das prämiierte Photo stellt eine einen Becher haltende Hand dar. Die Beteiligung war sehr stark und der Erfolg befriedigend. Gerade in bezug auf materialgetreue Wiedergabe durch die Photographie wurde ja in den letzten Jahren öfter Erstaunliches geleistet. Und auch die beiden Aufnahmen von Krajewsky, die wir aus diesem Wettbewerb nebenstehend zeigen können, sind kennzeichnend für die anerkennenswerte Lösung der Aufgabe, den Gegenstand wirkungsvoll und sachlich darzustellen.



Aufnahme von M. Krajewsky, D. W. B., Charlottenburg

Der photographierende Astronom

Es gibt kaum mehr ein wissenschaftliches Arbeitsgebiet, das nicht in irgendeiner Form aus der Photographie Nutzen zöge, mag sie als Darstellungs-, Prüfungs- oder Forschungsmittel dienen. Die astronomische Forschung ist heute ohne die Sichtung und Durchdringung der weiten Welteräume mittels der Photographie undenkbar. Daguerre hatte bereits im Januar 1839 den Mond photographiert; er wollte beweisen, daß auch das Mondlicht auf die Jodsilberschicht einwirke. Im Jahre 1845 wurden die ersten Sonnenbilder aufgenommen, am 28. Juli 1851 das erste Bild einer Sonnenfinsternis. 1858 wurde der Mond stereoskopisch photographiert, und im Jahre 1885 begann die Pariser Sternwarte mit dem Anlegen eines photographischen Sternatlasses. In allen diesen astronomischen Anwendungen unterstützte die Photographie die menschlichen Beobachtungen und zeichnete sie auf. Zum eigentlichen astronomischen Forschungsmittel wurde sie erst erhoben durch die Arbeiten Max Wolfs, der in seinem 70. Lebensjahr am 3. Oktober 1932 verschieden ist. Ihm und seinem arbeitsreichen Leben verdankt die Astronomie die

Aus dem Photowettbewerb der Deutschen Gesellschaft für Goldschmiedekunst, E V.



Aufnahme von M. Krajewsky, D. W. B., Charlottenburg.

erfolgreiche Einführung der Photographie als Forschungsmittel ungeahnten Ausmaßes.

Bereits im Jahre 1890 richtete sich Wolf als junger Privatdozent in seiner Heimatstadt Heidelberg eine eigene Sternwarte ein, welche der in der ersten Entwicklung stehenden Himmelsphotographie gewidmet war. Dort entdeckte er im gleichen Jahre einen großen Gasnebel, im folgenden Jahre als ersten durch die Lichtbildnerei einen kleinen Planeten. Die Gründung des großen, 1898 eingeweihten Bergobservatoriums auf dem Königstuhl bei Heidelberg ist allein Wolf zu verdanken, welcher staatliche und städtische Stellen wie auch Gönner für seine Gedanken und Arbeiten zu gewinnen vermochte. Unter seiner Leitung wurden dort die neuzeitlichen himmelsphotographischen Arbeitsweisen festgelegt und ausgebaut. Und nun setzten die einzigartig erfolgreichen astrophotographischen Forschungen ein; die Zahl der kleinen Planeten wurde um Tausende vermehrt; aufschlußreiche Aufnahmen vertieften unsere Kenntnisse über die Kometen; leuchtende und nicht leuchtende Nebelmassen unfaßbarer Ausdehnung und rasch veränderliche Nebel wurden mit Hilfe der Platte festgestellt; die fernsten Spiralnebel wurden im Bilde bestimmt und Himmelssysteme der Beobachtung erschlossen, die weit über die Milchstraße hinausführen, deren Licht mehr als 100 Millionen Lichtjahre braucht, um zu uns zu gelangen und uns so eine Vorstellung von der Unvorstellbarkeit des Weltalls vermitteln können. Ein Lichtjahr bedeutet die Entfernung von 9½ Billionen Kilometer.

Wolfs wunderbare Himmelsphotographien der Milchstraße, der Kometen und Nebelflecke sind weiten Kreisen zugänglich gemacht worden; seine stereoskopischen Himmelsaufnahmen, bei welchen er die Fortbewegung der Erde als Riesenbasis nahm, um auch in weitesten Fernen zu plastischen Bildeffekten zu gelangen, gehören zum Besten und vor allem für den Laien zum Aufschlußreichsten, was wir der Astrophotographie verdanken. Wir sollten in unseren Bemühungen, den irdischen Kleinkram unserer nächsten Umgebung im Lichtbilde festzuhalten, diesen großen Photographen, diesen Bahnbrecher internationaler Geltung nicht vergessen! prodest.

Empfindlichkeitssteigerung photographischer Schichten im Blau

Die Zahl der photographischen Probleme ist unbegrenzt, und es ist eigentümlich, daß die Forscher immer wieder mit neuen vervollkommneten Hilfsmitteln ungelöste Aufgaben früherer Jahre in Angriff nehmen. Als Vogel die Orthochromasierung der Negativschichten gefunden und Miethe etwa gleichzeitig mit König durch Verwendung der Isozyanine die Sensibilisierung bis in die roten Spektralbereiche ausgedehnt hatte, da tauchte auch die Frage auf, ob man nicht mittels geeigneter Farbstoffe auch die Eigenempfindlichkeit des Bromsilbers im Violett und Blau erhöhen könne. Die Empfindlichkeitssteigerung für einzelne Spektralbezirke kann man durch die Vorstellung verständlich machen, daß man das Bromsilber mit Farbstoffen einfärbt, die solche Strahlen

verschlucken und dem Bromsilber zuleiten, auf welche dieses bei direkter Einwirkung nicht reagiert. Frühere Versuche für Blau und Violett brachten keine Ergebnisse. Neuerdings ist Olaf Bloch und der Firma Ilford ein englisches Patent für Verwendung von Farbstoffen der Oxacarbozyanin-Klasse erteilt worden („British Journ. of Photogr." 79, 1932, S. 643), durch welche eine Blauempfindlichkeitssteigerung hauptsächlich von Chlorsilberschichten bis aufs Zehnfache erzielt werden kann. Es scheint sich also erneut eine Farbstoffklasse zu bewähren, die früher schon in den Händen der vorhergenannten Forscher die wichtigsten Ergebnisse gezeitigt hat. Tatsächlich können wir also heute durch Sensibilisierung die violett- und blauempfindlichen Schichten in ihrer Eigenempfindlichkeit steigern und sie empfänglich machen für grüne, gelbe, orangerote und rote Strahlen, aber auch für die infraroten Strahlen, die vom Auge bereits nicht mehr als „Licht" wahrgenommen werden können, bildlich eigenartige, ungewohnte Effekte erzeugen, das Photographieren „ im Dunkeln" gestatten und uns im Nebel oder aus weiter Ferne unsichtbare Objekte aufzeichnen. prodest.

Das Photobild mit Hochglanz

Die Herstellung von Hochglanzabzügen geschah früher ausschließlich durch Aufquetschen der fertig gewässerten nassen Bilder auf eine mit Talkum abgeriebene polierte Spiegelglasplatte und Trocknenlassen. Diese Methode kann leicht Fehlresultate geben und eignet sich auch nicht zur Massenanfertigung. Man arbeitet in neuerer Zeit meist mit polierten Metallen und bevorzugt die Heißtrocknung vor der Kalttrocknung. Wenn nach wissenschaftlichen Forschungen der I.-G. Farbenindustrie gewisse Vorsichtsmaßregeln beobachtet werden, ist ein Mißlingen der Arbeit ausgeschlossen.
Will man bei der alten Methode des Aufquetschens auf Glas bleiben, so muß die polierte Glasplatte vorher in zweiprozentiger Salpetersäure gebadet und gut abgespült werden. Ferner ist zu empfehlen, das Bild, bevor man es aufquetscht, mit verdünnter Ochsengallenlösung zu behandeln, damit ein Festkleben vermieden wird. Nicht alle Papiere sind brauchbar, deshalb ist bei Bestellung anzugeben, ob Hochglanz auf kaltem oder warmem Wege erzielt werden soll. Auf Spiegelglas kann man nur kalt trocknen, auf Metallplatten auch in der Wärme, doch müssen die Kopien dann vorher ein Härtebad passiert haben. Die Gummi-Aufquetschwalze muß genügend breit, dick und elastisch sein und darf nur mit mäßigem Druck betätigt werden, da sonst zuviel des Quellungswassers der Gelatine mit abgepreßt wird, wodurch das Bild leicht beim Trocknen seitlich Luft einzieht, sich von der polierten Unterlage trennt und matte Stellen bekommt. Die polierte Metallplatte oder glänzende Zelluloidfolie muß auf ebener glatter Tischplatte aufliegen, andernfalls drückt sie sich in Vertiefungen, z. B. klaffende Fugen, etwas ein, und es entstehen im Bild Zonen mit geringerem Glanz. Das Trocknen muß gleichmäßig über die ganze Bildfläche erfolgen, damit nicht die Ränder langsamer trocknen als die Bildmitte. Hierdurch würden Spannungen entstehen, die zum sogenannten „Muschelbruch" führen. Die Waschwässer müssen absolut rein, frei von kleinsten mechanischen Verunreinigungen, Rostpartikelchen aus der Leitung, Stoffäserchen, Sandkörnern sein, sonst zeigen sich beim fertigen Bild sogenannte „Stippchen". Die polierte Unterlage soll peinlich sauber und hochglanzpoliert sein, da jeder Kratzer, jede Pore im Abzug eine Fehlstelle hervorruft. Gleiches gilt auch für die beheizten Trockentrommeln aus Chrom bzw. Edelstahl. Hier ist besonders darauf zu achten, daß sich auf den Trommeln kein Ansatz von Kalk- und Magnesiaverbindungen aus hartem Wasser bildet. Wird mit Trockenpressen mit flacher oder gewölbter Heizfläche gearbeitet, ist auch die Heizfläche sauber zu halten, um beste Wärmeübertragung zu sichern. Das Andrücken der nassen Kopien auf eine polierte Platte (Messing verchromt, Emaille, „Ferrotyp"-Platte, d. h. Metallplatte mit Hartlacküberzug) geschieht zweckmäßig nicht direkt mit dem Rollenquetscher, sondern unter Zwischenlage eines glatten, nicht zu dehnbaren Gummituchs. Beim Trocknen in der Wärme — Trockenpressen, Trockentrommeln — ist sehr auf die Temperatur zu achten. Am besten wird bei etwa 60° C gearbeitet, um ein stellenweises Festbacken oder Zerfließen der Bildschicht zu verhüten.
Nach kurzer Übung gelingen die Hochglanzkopien bei Beachtung der geschilderten Vorsichtsmaßregeln einwandfrei. Dr. A. Karsten.

Zu unseren Bildern

Von den beiden Porträts von Lazi ist das mit den durchleuchteten Händen das ausdrucksvollere. Mag auch die Beleuchtung des Gesichts nicht absolut befriedigen, erhält der Beschauer doch einen sehr lebendigen Eindruck. Das ruhigere, knapp in den Raum gesetzte zeigt eine schöne stoffliche Charakteristik. Auch der Japaner, durch Europa beeinflußt, wählt enge Ausschnitte, beleuchtet effektvoll und erstrebt Ausdruck. Die „Tochter" wirkt durch das starke Seitenlicht, die Kontraste und Spitzlichter interessant. Altersunterschiede sind durch Puder und glättende Retusche aufgehoben. Es folgen dann die vortrefflichen Theaterreportagen der Trudy Fuld. Man unterschätzt leicht diese Leistungen, nimmt man an, die starke Wirkung dieser Bilder wäre nur zum geringen Teil das Verdienst der Photographin, der größere gebühre dem Regisseur. Dies wäre durchaus Verkennung. Auch hier kommt alles nicht nur auf den entscheidenden Augenblick des Festhaltens an, es gilt auch das Wirksame und dies bildhaft zu erfassen. Trudy Fuld schreibt dazu sehr einleuchtend in dem vorstehenden Aufsatz, und wir glauben gern, daß ihre Aufnahmen den Beifall der Theaterleitungen finden. Besonders hübsch die Aufnahme aus „Wildente" und das fast seltsam feine Porträt aus „Donnerstag..." Auf der letzten Tafel noch zwei geschmackvolle Werbephotos von Erfurth. Auf dieses Thema werden wir in Kürze ausführlicher eingehen.



ROBERT RÖHR, MAGDEBURG HARFENSPIELERIN



E. ANGENENDT, G.D.L. DORTMUND

DOPPELBILDNIS



ROBERT RÖHR
MAGDEBURG



PORTRÄT-
STUDIEN



HUB. FLÖTER, KÖLN — Unretuschierte Porträt-Studie bei Kunstlicht

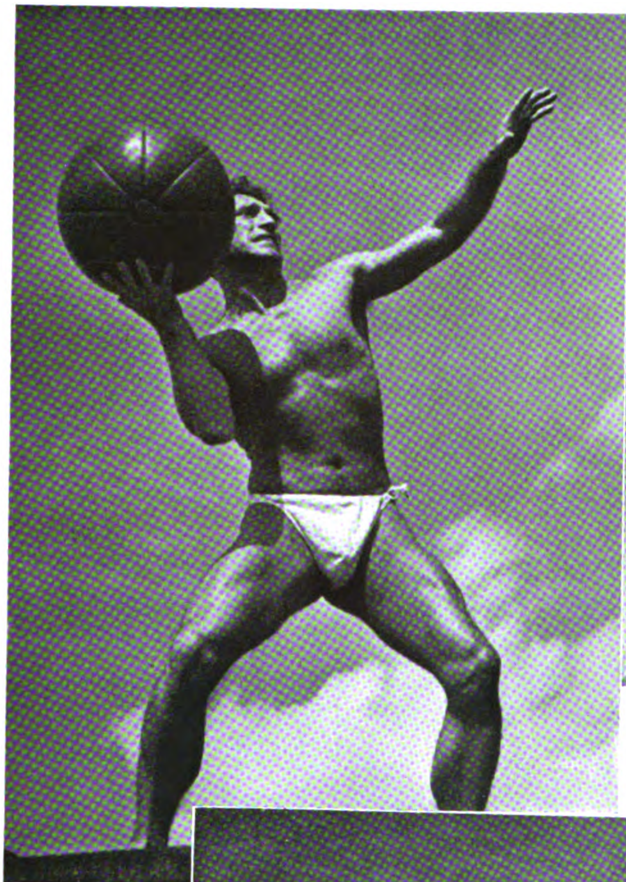


Blondes Haar im Vorderlicht kommt meistens zu dunkel, auf orthochromat. Schicht und mit Nitraphotlampe aber noch hinreichend tonrichtig



Panchromat. Film, Nitralicht und ein leicht. Grünfilt. geben Blond vollkommen richtig wieder

F. FIEDLER
DRESDEN







LOTHAR RÜBELT, WIEN

FÜNF SPORT- UND REPORTAGEAUFNAHMEN



VON DEN UNRUHEN IN WIEN — EINE GEFÄHRLICHE REPORTAGE



RÜBELT — SCHWIERIGES PHOTOGRAPHIEREN IM GERICHTSGEBÄUDE



M. V. BUCOVICH, BERLIN FASTNACHT AUF AGFA ULTRA-SPEZ.-PLATTE

Das Werbephoto

Wir lesen in einem Werbeheft: „Photos sind, sobald sie eine Bewegung, ein Gefühl festhalten sollen, meist unzulänglich. Der Zeichner gestaltet eindringlicher und sogar glaubhafter . . .“ Das erscheint nur zum Teil richtig; denn keine Zeichnung wirkt, auf den Laien wenigstens, so glaubhaft wie die Photographie. Daher hat sie sich auch in der Fachwerbung für Kataloge, Inserate usw. so eingebürgert. Manchem Werbeleiter mag das Photo mit seiner wohl genauen, aber ziemlich gleichmäßigen Darstellung zu schwach sein; Superlative liefert ihm der Zeichner besser als der Photograph; elegante Skizzen geben akzentuierter den Luxus, beseelter den Schwung, den der Konstrukteur beim Entwurf erstrebte, wieder als das Photo, das dafür aber wieder andere und ganz eigene Wirkungsfaktoren hat. Jedenfalls liegt hier das Problem. Der Photograph ist unfrei dem Zeichner gegenüber, nur durch besondere Auffassung, Einstellung und die eigenen Werte seiner Mittel besteht er neben ihm.

Das Bedürfnis nach guten Werbebildern liegt überall vor, in der Provinz wie in der Großstadt. Der Lichtbildner muß nur versuchen, die Aufmerskamkeit der interessierten Kreise auf sich zu lenken. Nicht durch den Briefkopf: „Spezialität Reklamephotos!“, sondern durch ein wirklich suggestives Bild, das wertvoller ist als zehn nichtssagende im Schaukasten Hat er eine technische Aufnahme zu machen, lasse er sich vorher vom Fachmann genau erklären, worauf es ankommt. Ein Maschinenteil in falscher Stellung reizt den Techniker, ein Fehler in der Bogenhaltung des Geigers den Musiker zum Widerspruch und macht das Bild wertlos.

„Was, wie, womit, wofür?“, das sind für jeden Reklamephotographen vier grundlegende Fragen. Was soll er darstellen, wenn er z. B. ein Werbebild für ein Haarwuchsmittel liefern soll? Er hat die Wahl zwischen Glatze und Haarwuchs. Der Phantasielose nimmt beide und stellt dar: „vor“ und „nach Gebrauch“, ein Bild, das uns allenfalls ein Lächeln abnötigt. Ein anderer wird einen Kahlkopf, ein dritter eine ganze Versammlung von Kahlköpfen darstellen. Das aber suggeriert uns nicht den Begriff „kahl“. Das „Wie“ gelang erst einem Photo der Trylisin-Fabrik: ein vollkommen entblätterter — Baum! Darunter stand: „kahl.“ Eine sprechendere Darstellung des Wortes ist kaum denkbar. Ebenso wie ein mittelmäßiger Lehrer seinen Schülern einen mathematischen Beweis selbst gibt (das einfachste Verfahren!), während ein guter Pädagoge zwar den Weg zeigt, die Schlußlösung aber finden läßt, ebenso darf der geschickte Werbebildner seinem Publikum ruhig einen ganz einfachen Gedankengang zumuten, den Schluß vom „kahlen“ Baum auf den „kahlen“ Kopf, so daß er unmittelbar neben dem entblätterten Baum die Trylisin-Flasche bringt, obgleich beide an sich nicht das Geringste miteinander zu tun haben. Ein Bild, bei dem der Beschauer ein wenig nachdenken muß, prägt sich ihm eher ein als ein eindeutiges, bei einem Zuviel dagegen denkt er überhaupt nicht.

Die Frage „womit“ ist nicht so leicht zu beantworten: Dem geschickten Photographen stehen viele Hilfsmittel zur Verfügung, mit denen er seiner Darstellung Nachdruck verleihen kann; man kann beinahe sagen: grundsätzlich alle Mittel, die in der „zünftigen“ Photographie verpönt waren. Aufnahmen von unten oder von oben ergeben seltsame und darum auffallende Perspektiven, die sich durch die Wahl kurzer Brennweiten phantastisch übertreiben lassen.

Wer Werbeaufnahmen für ein Haarwasser machen will, verleiht dem Haar des Modells durch einen „Spotlight“ besonderen Glanz. Überhaupt ist ein solcher Effekt - Linsenscheinwerfer für den Reklamephotographen unentbehrlich. Er liefert lange Schlagschatten zur Raumaufteilung, er projiziert bei Modebildern bizarre Schattenbilder auf den Hintergrund, die ganz wesentlich dazu beitragen können, dem Bilde Schwung und Rhythmus zu geben. Der Spot liefert das richtige Licht zur Aufnahme von Kristall und Edelsteinen.



Erich Bauer, Karlsruhe. Werbephoto. Bemerkenswert in der Sicht, Raum- und Stofflichkeitswirkung

Das Funkeln eines Juwels läßt sich überzeugend darstellen mit Hilfe des Rodenstock-„Imagon"-Objektivs, das Glanzlichter wie strahlende Sternchen abbildet. Selbst technische Fehler sind erlaubt: Bewegungsunschärfen bei Aufnahmen rasender Automobile geben einen Begriff der Geschwindigkeit. Alle Übertreibungen sind zulässig, solange sie sich in den Grenzen des guten Geschmacks halten. Nur das „Wofür" muß der Werbebildner stets im Auge behalten: Für eine Fachzeitschrift muß er wahrere Bilder liefern als für ein Unterhaltungsblatt, für den Kupfertiefdruck andersartige Positive als für Rasterklischees. Wer für große Firmen arbeitet, wird mit „Effekten" sparsam umgehen. Spielereien mit Licht und Schatten sind nur angebracht, wo etwas zu verdecken oder zu betonen ist.

Diese kurzen Andeutungen müssen genügen. Von der Zusammenarbeit zwischen Photographen und Graphiker bis zur Fertigstellung der reproduktionsreifen „Reklame" soll später die Rede sein.

Aufnahmen von Gold- und Silberschmiedearbeiten

Von Dr. Arthur Schlegel (G. D. L.)

Mit fünf Aufnahmen des Verfassers

Da beim Aufnehmen von Edelmetallarbeiten viele Aufnahmen, besonders Detailaufnahmen, in natürlicher Größe erfolgen, muß zur Erzielung der nötigen Tiefenschärfe sehr stark abgeblendet werden. Diese Maßnahme hat aber lange Belichtungszeiten zur Folge. Dazu kommt, daß die photographische Platte (selbst die panchromatische) für den rötlichen Goldton eine relativ geringe Empfindlichkeit besitzt. Die Verwendung von Platten mit übermäßig gesteigerter Empfindlichkeit ist aber wegen des gröberen Kornes und ungenügender Lichthoffreiheit nicht zu empfehlen. Man wird also lange Belichtungszeiten wohl oder übel in Kauf nehmen müssen und, um nicht unnötig viel Zeit zu verlieren, am besten mit zwei oder drei Apparaten gleichzeitig arbeiten.

An und für sich wäre es zweckmäßig, Apparate kleineren Formates zu verwenden. Objektive kürzerer Brennweite ergeben bekanntlich eine bessere Tiefenschärfe als langbrennweitige. Da es aber bei derartigen Aufnahmen auf gestochene Zeichnung ankommt, ist ein kleineres Format als 13 × 18 im allgemeinen nicht ratsam. Eine gute Originalaufnahme 18 × 24 wird immer einer Vergrößerung von 9 × 12 auf 18 × 24 vorgezogen werden. Die Schwierigkeiten sind auch nicht derart, daß sie sich — gute Optik vorausgesetzt — nicht bewältigen ließen. Unsere Aufnahme (Abb. 3) von dem starkfarbigen Reliquienkasten übereck, hergestellt mit einem Zeiss-Tessar (f = 21 cm, abgeblendet auf 1 : 50) in zwei Drittel natürlicher Größe auf 13 × 18-Platte, weist eine völlig ausreichende Tiefenschärfe auf. Nötigenfalls muß man eben noch stärker abblenden.

Eine zweite Schwierigkeit bereitet die richtige Wiedergabe der Tonwerte. Diese Schwierigkeit spielt indessen meist eine sekundäre Rolle und ist von eigentlicher Bedeutung nur bei Aufnahmen von farbigem Email. In sehr vielen Fällen muß auf eine richtige Wiedergabe des Gold- und Silbertones sogar verzichtet werden, z. B. wenn Gold- oder Silberplatten eine eingravierte oder in Niello ausgeführte Zeichnung aufweisen (vgl. Text zu Abb. 4).

Die Hauptschwierigkeit beim Aufnehmen von Edelmetallarbeiten besteht jedoch in zweckmäßiger Beleuchtung und der Vermeidung von Reflexen. Eine für alle Fälle gültige Regel läßt sich natürlich nicht



Abb. 1. Teilaufnahme vom „Arm-Reliquiar mit Brustbildern Christi und der zwölf Apostel". Gearbeitet in Hildesheim um 1175. Eichenholzkern mit vergoldetem, getriebenem Silberbeschlag. Inzwischen nach Amerika verkauft. Gesamthöhe des Originals 21 cm hoch

aufstellen, nur von der Verwendung von Kunstlicht muß bei derartigen Aufnahmen prinzipiell abgeraten werden. Selbst wenn das Licht durch Gazeschirme abgedämpft wird, lassen sich Reflexe nie ganz vermeiden. Die erforderliche gleichmäßige, weiche Beleuchtung kann viel eher mit Hilfe von zerstreutem Tageslicht erzielt werden, wobei man die Fenster nötigenfalls noch mit Seidenpapier verhängt und von der gegenüberliegenden Seite her mit weißer Pappe od. dgl. aufhellt.

Am schwierigsten sind Aufnahmen von Gegenständen aus völlig blankem Metall, weil sich auf deren Oberfläche die ganze Umgebung, vor allem auch die Kamera, widerspiegelt. Der einzige Ausweg: den Gegenstand in eine entsprechend große, mit weißem Papier ausgeschlagene Kiste zu stellen und die Vorderseite der Kamera in der Weise mit weißem Papier zu maskieren, daß nur das Objektiv herausschaut. Da die offene Seite der Kiste natürlich nicht nach dem Fenster zu gerichtet sein darf und somit nur indirektes Licht auf den Gegenstand trifft, ergeben sich bei der notwendigen starken Abblendung Belichtungszeiten bis zu einer Stunde und noch mehr.

In Photohandbüchern oder Zeitschriften wird verschiedentlich empfohlen, Gefäße aus blankem Metall vor der Aufnahme mit einer Magnesiummischung oder Metallputzmitteln zu bestreichen oder aber mit eiskaltem Wasser zu füllen, wodurch sich ein matter (aber bald in Wassertropfen übergehender!) Beschlag auf der Oberfläche bildet. Solche Ratschläge sind zweifellos gut gemeint, aber für die Praxis unbrauchbar. Der Photograph flöge bald mit seinem Kasten hinaus, wenn er an wertvollen Objekten derartige Manipulationen vornehmen würde.

Für geeignetste Wiedergabe der bei Edelmetallarbeiten gebräuchlichen, sehr verschiedenartigen Techniken besondere Anweisung zu geben, ist natürlich nur von Fall zu Fall möglich. Wir beschränken uns deshalb auf einige Hinweise bei den Angaben zu unseren Aufnahmen.

•

Die beigegebenen Photos — mit Ausnahme von Abb. 4, Aufnahmen von dem berühmten Welfenschatz — stellte der Verfasser im Auftrage des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg her. Es war eine selten schöne und dankbare Aufgabe. Welcher Kunsthistoriker und Kunstfreund hätte ihn nicht darum

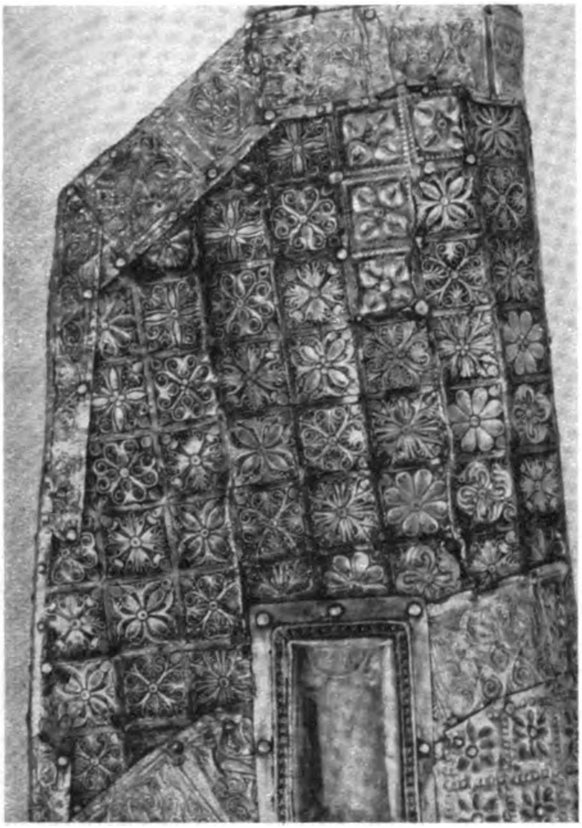


Abb. 2. Detailaufnahme vom „Arm-Reliquiar des Hl. Laurentius". Gearbeitet in Hildesheim um 1175. Holzkern mit vergoldetem, getriebenem Silberbeschlag und reicher Niellierung. Die einzelnen Felder des Schachbrettmusters mit Rosetten gefüllt, die neun verschiedene Formen aufweisen. Eine Arbeit von bestechender ornamentaler Pracht. Bei der Aufnahme mußte das Gold aufgehellt werden, um die Musterung lebendig werden zu lassen

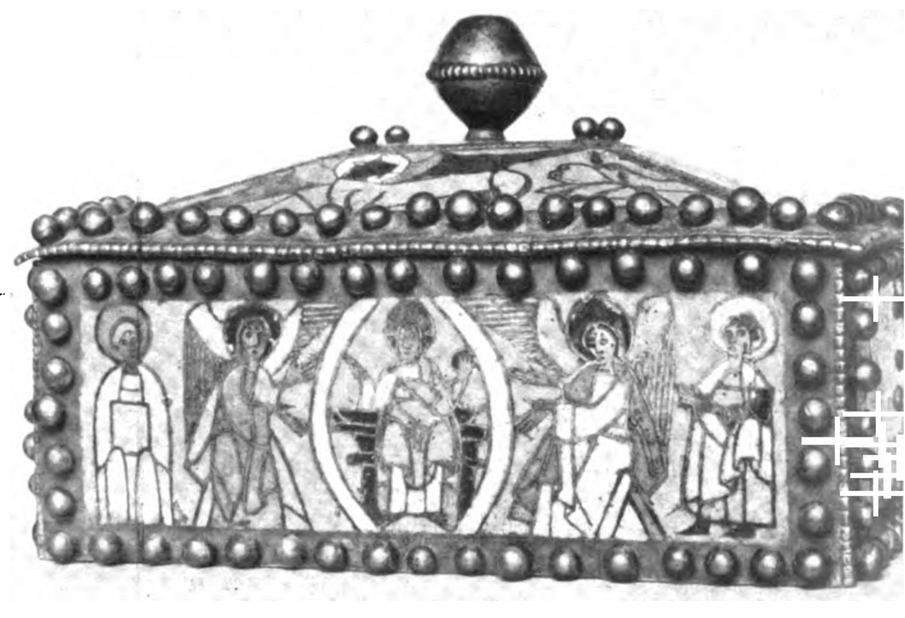


Abb. 3. „Starkfarbiger Reliquienkasten." Angefertigt in Irland im 12. Jahrhundert. Über Eichenholzkern Kupferplatten mit Grubenschmelz. Binnenzeichnung in vergoldetem Kupfer stehen geblieben. Grund des Emails tiefblau. Auf tonrichtige Wiedergabe (Blau zu hell!) wurde bei dieser Gesamtansicht verzichtet, da Blende 1:50 plus Filter eine zu lange Belichtungszeit ergeben hätte. Dagegen wurden die Frontalaufnahmen der einzelnen Felder, wo keine so starke Abblendung wie bei der Übereckansicht nötig war, durch entsprechende Filterung tonrichtig hergestellt. Abbildung etwas über 1/2 natürlicher Größe



beneidet, diese kostbaren Stücke, die zu dem Wertvollsten gehören, was wir überhaupt an frühmittelalterlichen Goldschmiedearbeiten besitzen, in die Hände nehmen und bewundern zu dürfen.
Die Aufnahmen erfolgten im Städel zu Frankfurt a. M., wo der Welfenschatz kurze Zeit ausgestellt war. Es muß dankend hervorgehoben werden, daß die Direktion des Städel uns äußerst entgegenkam und zur Vornahme der Aufnahmen einen eigenen, von uns für geeignet befundenen Raum bereitstellte. Leider standen uns nur 6 Tage Zeit zur Verfügung. Trotzdem gelang es uns zu zweit, alle wichtigen Stücke (insgesamt 40) aufzunehmen und von fast allen eine größere Anzahl, vom Kuppel-Reliquiar allein sogar 60, Detailaufnahmen zu machen. Die vom Marburger Institut auf früheren Ausstellungen im Aufnehmen von Edelmetallarbeiten gewonnenen Erfahrungen bewährten sich auch bei dieser Aufgabe. Übrigens besitzt keine andere deutsche Bildstelle so viele Aufnahmen von mittelalterlicher Goldschmiedekunst als das Marburger Seminar.



Abb. 4. „Tragaltar in der Franziskanerkirche zu Paderborn." Gearbeitet um 1100 von Roger von Helmarshausen. Holzkern verkleidet mit gravierten Kupferplatten. An den Seiten Darstellungen aus dem Leben der Hl. Felix und Blasius, ausgeführt in einer „opus interrasile" benannten Technik. Die Figuren einer Szene werden zusammenhängend aus einer Kupferplatte ausgeschnitten, diese wird dann vergoldet und auf dunklem, farbigem Grund aufgenagelt. Die Binnenzeichnung der Figuren ist eingraviert. Damit bei der Aufnahme die eingravierte Zeichnung deutlich hervortritt, muß die glatte Fläche der vergoldeten Kupferplatte aufgehellt werden. Dies erfolgt am besten durch eine Maskierung der Kameravorderwand mit weißer Pappe. Die Aufhellung ist natürlich um so wirksamer (und leichter durchführbar), je kürzer der Abstand der Kamera. Deshalb wurden die Aufnahmen mit kurzbrennweitigen Objektiven gemacht. Je größer die aufzunehmende Fläche (desto größer der Kameraabstand), desto schwieriger die gleichmäßige Aufhellung

Abb. 5. Detailaufnahme vom „Tragaltar des Eilbertus". Arbeit des Meisters Eilbertus aus Köln, ausgeführt in Hildesheim um 1150—1160. Prophetenfiguren in Grubenschmelz, Pilasterschäfte in Zellenschmelz.

Die zweckmäßigste Beleuchtungsanlage (Schluß aus Heft 1)

Heute läßt sich jedenfalls bei Verwendung erstklassigen Aufnahmematerials, sorgfältiger Ausleuchtung des Modells, reichlicher Exposition und vorsichtiger Entwicklung in stark verdünntem Metol-Hydrochinon ein Zugehen oder Verbrennen der Lichter auch bei direktem, nicht zerstreutem Licht immer vermeiden.
Nun das Ergebnis der Umfrage: Die nach dem heutigen Stand der Technik zweckmäßigste Beleuchtung umfaßt drei verschiedene Lichtquellen. Diese sind notwendig, aber auch für die meisten Zwecke hinreichend. Zwei sollen die gleiche, eine nur die halbe Lichtstärke der ersten besitzen. Also beispielsweise zwei Lampen zu 1000, eine zu 500 Watt, oder aber zwei zu 500, eine zu 200 bis 250 Watt. Mit der letzten Anlage würden wir bei einer relativen Öffnung von F/4,5 bei Verwendung der hochempfindlichen Panschichten auf eine Belichtungszeit von $^1/_{10}$ Sekunde und weniger kommen. Dies nur als Anhalt. Die Lichtquellen sollen möglichst klein und handlich sein. Schon aus diesem Grunde halte ich die früher so verbreiteten Doppel- und Dreifachlampen, zwei bis drei Strahler auf einem Stativ, für unzweckmäßig. Sie fallen leicht um, nehmen Platz weg, geben oft vielfache Augenreflexe und fast immer unkontrollierbare Schatten.
Die Kunst des Lichtbildners zeigt sich nicht in der Wegleuchtung auch des kleinsten Schattens, im „Ersäufen" des Modells in Licht, sondern in einer planmäßigen Führung und Beherrschung der Lichter und

vor allem der Schatten. Eine solche Schattenführung ist mit Mehrfachlampen schlechterdings unmöglich.

Die Lichtquelle soll ferner das von der Glühlampe gelieferte Licht möglichst vollkommen ausstrahlen. Daß Emaille- oder geriefte Aluminiumstrahler ein besonders „weiches“ Licht geben sollen, ist ein Aberglaube. Spiegelscheinwerfer sind in der Herstellung zu teuer, die in der Kinotechnik üblichen Spiegelaufheller mit Facetten - Glasspiegel sind nicht dauerhaft genug und bedürfen zu sorgfältiger Wartung. Am zweckmäßigsten dürfte sich ein Aufheller mit facettiertem Chromspiegel von 350 mm Durchmesser erweisen, der vorn einen Rahmen zur Aufnahme einer etwaigen Streuscheibe enthält. Zwei dieser Aufheller als Haupt- und Effektlicht genügen. Die dritte, schwächere Glühlampe sitzt in einem kleineren Spiegelscheinwerfer oder einem gewöhnlichen Aluminiumstrahler. Sie dient lediglich zur Allgemeinbeleuchtung. Eine der beiden Hauptlampen, die allseitig schwenkbar gelagert sind, kann mittels eines einfachen Rollenzuges auch von der Decke herabgelassen werden und als Deckenlicht dienen. Für Effektaufnahmen kann außer diesen drei Grundeinheiten als vierte Lichtquelle ein Spotlight dienen. Er muß dieselbe Lichtstärke wie die Hauptlampen besitzen. Für Neuanschaffung kommt natürlich nur die Ausführung mit doppeltem Linsensystem in Betracht. Ein solcher Spot besitzt zwei Einsatzrahmen, einen zur Aufnahme einer Streuscheibe, einen zweiten zur Aufnahme von Hintergrund - Diapositiven, vermittels deren man für Modenbilder u. dgl. beliebige Muster auf den Hintergrund projizieren kann.

Wenn vorwiegend Modenaufnahmen, überhaupt Figurenbildnisse gemacht werden sollen, empfiehlt sich statt der kleinen 500-Watt-Aufhellungslampe die Anwendung einer Soffitte mit vier bis fünf gewöhnlichen Edison-Fassungen, in die je nach Bedarf Lampen zu 100 oder 200 Watt eingeschraubt werden. Soffitten mit Röhrenlampen kommen nicht in Betracht. Die Soffitte kann ebenfalls mittels des erwähnten Schnurzuges als Oberlicht unter der Decke aufgehängt werden. Auf ihrem Ständer am Boden stehend, leistet sie bei der Aufnahme spielender Kinder gute Dienste. Die meisten Soffitten lassen sich mittels einer Schelle auch in beliebiger Höhe am Lampenstativ waagerecht festklemmen, beispielsweise zur Ausleuchtung ausgedehnter Gruppen. Im Notfalle werden zwei Soffitten aneinandergeschraubt. Die in einem Reflektor vereinigten Glühlampen wirken praktisch wie eine einzige und weisen nicht die Nachteile der Mehrfachlampen auf.

Die zweckmäßigste Beleuchtung würde also, um es noch einmal zusammenzufassen, etwa nach folgendem Schema aufgebaut sein:

A) Hauptlicht: Spiegelaufheller im Bügelstativ, 350 mm Durchmesser, mit verstellbarer Goliath-Fassung, 1000 Watt (500 Watt), mit Streuscheibe.

B) Aufhellung: a) Strahler 500 Watt (250 Watt), b) Soffitte 5 × 200 Watt (5 × 100 Watt),

C) Effektlicht: a) wie A, jedoch ohne Streuscheibe, b) Spotlight 1000 Watt (500 Watt) mit Zweifachlinsensystem und Dia-Rahmen.

Sämtliche Lampen besitzen ein weit ausziehbares kräftiges Stativ. Die Anordnung der Lampen an Decken und Wänden wurde von allen Berufslichtbildnern abgelehnt. Nur die Fachschulen forderten eine feste Montage der Lampen auf Wandarmen und Deckenschienen, vermutlich, weil gerade im Schulbetrieb die Stativlampen allzuoft umgeworfen werden.

Die Verwendung der Goliath-Fassungen in den Aufhellern bietet den Vorteil, daß wir bei Bedarf auch stärkere Lampen bis zu 2000 Watt einsetzen können, z. B. für die Momentaufnahme von Tanzszenen usw. Die mit Edison - Fassungen ausgerüsteten Soffitten können ebenfalls mit bis zu fünf Nitraphotlampen zu 500 Watt beschickt werden, so daß die Standardanlage sich lediglich durch Wahl der Birnen den verschiedensten Ansprüchen anpassen läßt. Natürlich kann die Anlage ohne weiteres auch bei Verwendung geeigneter Strahlwände oder, wie der Filmausdruck lautet, „Blenden“ für indirekte Beleuchtung umgebaut werden. Gerade hierbei erweist sich die Möglichkeit, stärkere Glühlampen zu benutzen, als sehr angenehm.

Ich habe den Versuch gemacht, auf Grund einer Umfrage nach der für den heutigen Stand der Technik zweckmäßigsten Beleuchtungsanlage für Kunstlichtateliers eine „Standardbeleuchtung“ zu entwerfen. Sie stellt kein Phantasiegebilde dar, sondern ist zusammengestellt aus durchweg katalogmäßigen Lampentypen. Zu meiner Freude deckte sich die Antwort der Bayr. Staatslehranstalten für Photographie, abgesehen von der Stativfrage, in allen wesentlichen Punkten mit meiner Darstellung. Dipl.-Ing. G. Goebel.

Ich werde Pressephotograph . . .

Von L. Fritz

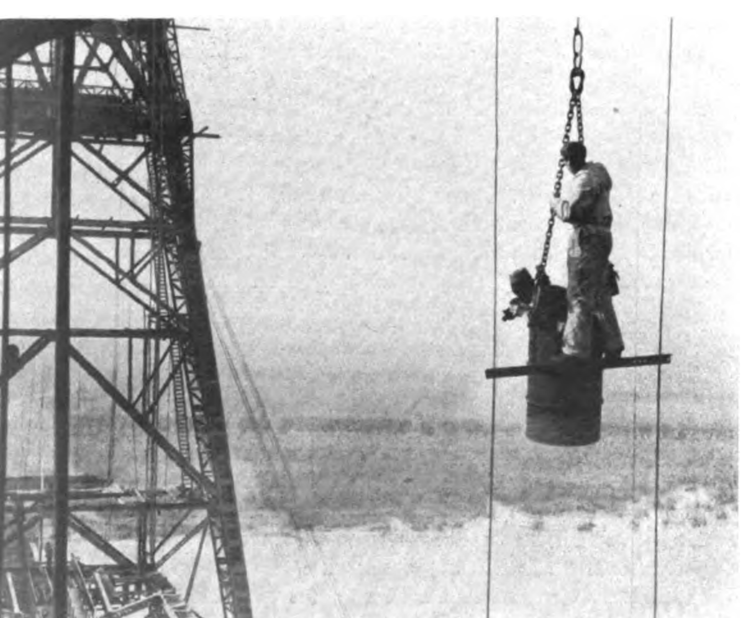
Die rasende Weltentwicklung der letzten zehn Jahre hat vielen Berufen stark zugesetzt. Kein Schuster hat mehr die richtige Freude an seinem alten Leisten. Zum Teil liegt das an der Vollendung der einschlägigen Maschinen und Apparate, zum Teil an der Überfüllung fast aller Berufe, die den einzelnen zwingt, Neues zu schaffen. Früher beherrschte das Wort Zeitung und Zeitschrift, heute das Bild, und ein fixer Journalist muß ebensogut mit Kamera und Bild der Welt berichten wie mit geschliffenem Wort. Das hat zur Folge, daß jene jungen Leute oder älteren Semester, die in der Reportage oder Berichterstattung noch eine Existenzmöglichkeit sehen, der Meinung sind, ein Pressephotograph hat es leicht, der bekommt seinen Auftrag, macht schöne Reisen und hat nur zu knipsen! Schließlich ist es ja dasselbe, ob ich wie bei meiner letzten Sommerreise mir die neckischen Bildchen selbst stelle oder das Gegebene aufnehme. Hauptsache, ich kann halbwegs photographieren! Die Zeitung kann das ja doch nie so genau kontrollieren.

Damit aber fängt das Elend an. Denn keiner dieser Optimisten ist sich so richtig klar, daß Pressephotographie Journalistik und Reportage in erhöhter Potenz ist, daß genau, wie das packende Wort, die Gestaltungskraft des rein Gedanklichen, auch die Quintessenz der aufzunehmenden Handlung im Photo enthalten sein muß, im Bruchteil jener Sekunde, die Höhepunkt und Wendung des Geschehnisses bildet. Nur jene Photographen, gleichviel, aus welchem Lager sie kommen, deren Intuition so ausgeprägt ist, daß sie erahnend im Bilde das dramatische oder wesentlichste Moment erhaschen, dürfen sich mit dem Gedanken tragen, Pressebildberichterstatter zu werden. Das setzt natürlich ein für allemal voraus, daß nur ein wirklich versierter Kameramensch, der sich durch alle Irrgänge von Optik, Apparatebau, Material, Entwicklungs-, Reproduktions- und Vergrößerungstechnik durchgearbeitet hat, Eignung besitzt, er muß aus dem Training vieler Jahre mit schlafwandlerischer Sicherheit wissen, welche Belichtung, Brennweite, welche Art Material er verwenden muß. In jedem Zweig der Berufsphotographie ist ein gewisses Experimentieren möglich, niemals bei der Pressephotographie. Das Photo „muß sitzen", wie der Fachausdruck lautet, so fest, daß noch Generationen später ihre Weltgeschichte daraus rekonstruieren können.

Kiss, der „rasende Reporter", sagte einmal: Nur Frechheit hilft! Darunter ist natürlich nicht pöbelhaftes Benehmen zu verstehen, ein Grobian, der rücksichtslos sich der Ellenbogen bedient, vielmehr die mit großer Liebenswürdigkeit gemixte aalglatte Gewandtheit, an der richtigen Stelle zu stehen. Man kann mit den Herren Kollegen nur einmal unfair vorgehen, von diesem Augenblick an ist der Bildreporter für sein Leben als Mensch gekennzeichnet, der kein Entgegenkommen zu erwarten hat. Und gerade das benötigt der Pressephotograph am meisten. Überall, bei Behörden, Amtspersonen, in allen Kreisen der Gesellschaft, dorthin, wo immer ihn sein Beruf führt, ist ein großer Teil seines Erfolges seine Art der Menschenbehandlung. Ein liebenswürdiges witziges Wort — schon öffnen sich Sperre und Grenzen. Hemmnisse sind nicht nur mit Pressekarte und Ausweisen zu beseitigen, sondern vor allem angewandte gute Erziehung, Kinderstube und Eindringlichkeit gebildeten Menschentums werden zum Hauptfaktor bei der Lösung schwieriger Reporteraufgaben. Und noch eins: Mut! Der solide Bürger ahnt kaum, wenn er geruhsam seine Morgenzeitung liest und ein Bild bewundert, wieviel Kühnheit des Pressephotographen hinter der gelungenen Aufnahme steckt — welches Vibrieren der Nerven, welche Angstgefühle oft kräftig hinuntergeschluckt werden müßten, ehe die Aufnahme gelang! Daß man zusammengekauert auf einem winzigen Balkonvorsprung hockt, in gruselnder Tiefe das brandende Donnern und Rattern tausender Autos, die Finger starr am Auslöser, die Schultern schmerzhaft an eine Steinecke geklemmt — oder auf schwankem Flaschenzug, die Taue schneidend um die Beine geschlungen, eine tötliche Ewigkeit auf jenen Sekundenbruchteil lauernd, der das brauchbare Photo bringt . . . ., das sind eigentlich schon Alltäglichkeiten, die ein Pressephotograph durch körperliche Kraft und Gewandtheit durchhalten muß und die vielleicht nur jene abhalten werden, diesen Beruf zu ergreifen, die nicht wirklich über eine kernfeste Gesundheit verfügen. In Wind und Wetter, im stärksten Winterfrost und schmorendster Sommerhitze, im stundenlangen Ausharren unbequemster Situationen — den Bildberichterstatter darf es nicht anfechten, er muß seine Aufgabe lösen.

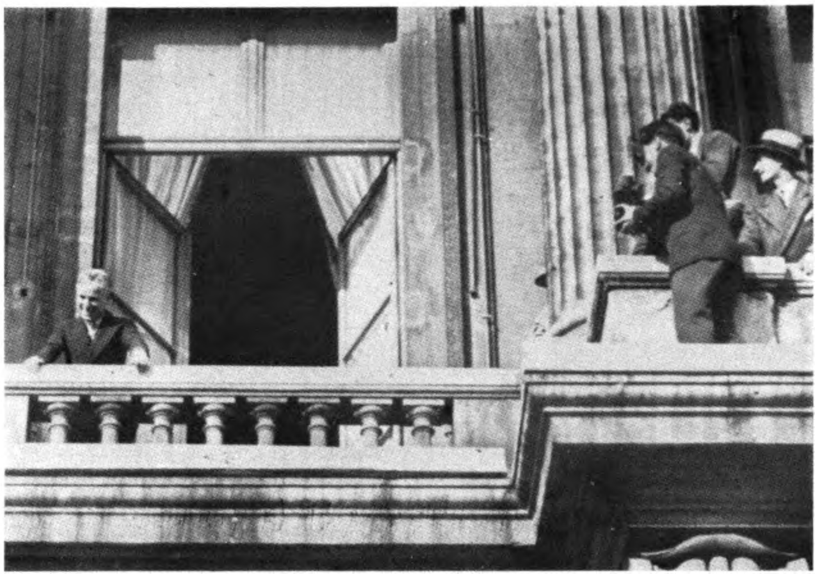
Aber — wie werde ich Pressephotograph?

Vorausgesetzt, daß jene theoretischen und praktischen Vorbedingungen auch gegeben sind — indem man von der Pike auf anfängt, sich hineinzuarbeiten, entweder in einer der bestehenden photographischen Korrespondenzen, als Helfer eines guten Bildberichterstatters oder, falls man ganz großes Glück hat, wird sich ein Bildredakteur erweichen lassen, es einmal mit einem kleinen Auftrag zu versuchen. Alle, die heute guten Namen und Klang als Pressephotographen haben, fingen so an, nur ganz wenigen ist gleich der glückhaft große Wurf gelungen. . . . . . Millionen Photos gehen täglich bei den Redaktionen und Korrespondenzbüros ein, deren Hersteller alle mehr oder weniger die Hoffnung hegen: vielleicht kann ich ständig für die Zeitung arbeiten! Dann und wann wird ein ganz besonders gutes Bild angenommen — das ist alles! Der beschäftigte Pressephotograph hat sich mühsam durchringen müssen, unter Investition von Kapital für Apparate und den modernsten Behelfsmitteln — und das nicht zu knapp. Es ist eben wie bei allen Berufen: nur die wirkliche Eignung, die Höchstklasse hat Chance — oder sagen wir: Glück! Berufsphotograph sein heißt noch lange nicht, auch Pressephotographie können, das muß gelernt und angeboren sein.



Auf schwankem Flaschenzug . . . . auf den Sekundenbruchteil wartend, der das brauchbare Photo bringt . . . .

Zusammengekauert auf dem Balkonvorsprung hockend, die Finger starr am Auslöser, die Schultern schmerzhaft an die Steinecke geklemmt . . . .



Gr. Kutschuk, Berlin, Agentur für Presse-Illustrationen

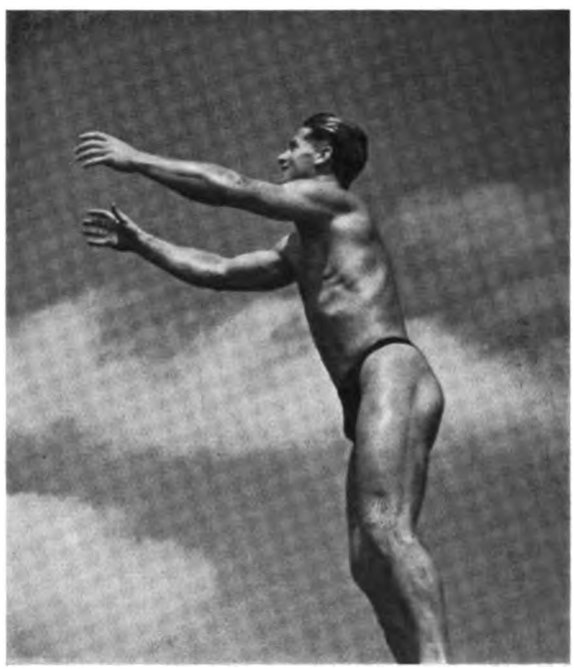
Lothar Rübelt, der erfolgreichste Wiener Sport- u. Pressephotograph

Lothar Rübelt ist der bekannteste Wiener Sport- und Illustrationsphotograph. Er begann als Amateurphotograph, richtiger gesagt als Sportsmann und Amateur, und als allround-sportsman ist er heute der Meister des Moments. Er hat den Blick und die Fähigkeit dafür, die einzelnen Phasen eines Bewegungsvorganges gewissermaßen zu wittern. Dazu natürlich auch die genaue Kenntnis weitaus der meisten Sportarten, eine nicht zu unterschätzende intellektuelle Hilfe für sein Metier.

Sein „Betrieb" ist höchst einfach und originell. Außer seiner Mutter, die ihm im Positiven hilft, hat er keine Gehilfen. Ein normales Wohnzimmer, dem man kaum ansieht, daß tagtäglich soundsoviel Hunderte von Kopien in ihm fertiggestellt werden, und ein zum Dunkelraum umgewandeltes Badezimmer stellen die ganze Lichtbildwerkstätte vor, die fast alle großen illustrierten Zeitschriften beliefert. Man braucht kaum zu erwähnen, daß dergleichen nur unter Verwendung der besten, modernsten Apparate und Behelfe möglich ist.

Rübelt rückte ziemlich genau in dem Augenblick von der Großformatkamera (Spiegelreflex 9 × 12 cm) ab und bekannte sich zum Rollfilm 3 × 4, in welchem sich die übrigen Illustrationsphotographen Wiens darüber einig geworden waren, daß es mit der Kleinstkamera nichts sei. Auch dürfte Rübelt heute zu den wenigen Photographen gehören, die ausnahmslos nur panchromatisches Material verwenden. Seine Hauptapparatur bildet die mit allen dazugehörigen Objektiven versehene Leica. Mindestens 95 % aller Aufnahmen werden mit diesem Apparat gemacht. Für schnellste Aufnahmen ist noch eine Miroflex da, und für Reproduktionen usw. ein Apparat-Schwergewicht älterer Konstruktion, das aber immer seltener zur Verwendung kommt, da sich auch hier die Kleinkamera bewährt hat.

Die Dunkelkammereinrichtung ist überraschend einfach, aber von peinlicher Sauberkeit. Den üblichen Entwickler-Natronsumpf, der in so vielen Dunkelräumen zu finden ist, sucht man vergebens. Derlei verbietet sich eben beim Kleinstformat von selbst. Ein kleiner Satz von Correx-Dosen dient zur Entwicklung der Negative, automatische Waschvorrichtungen und Trockenapparate sorgen dafür, daß die Zeit von der Aufnahme bis zur Kopie auf ein Minimum reduziert werden kann. Für Kopier-, richtiger



Lothar Rübelt, Pressephoto. Kleinaufn. f 1 : 4,5, Filter 1, 1/500 Sek., auf panchromatischem Film



Lothar Rübelt, Pressephoto. Tanzpose. Kleinbildaufnahme

gesagt, für Vergrößerungszwecke liegt stets siebenerlei Papier da. Vergrößert wird mit zwei Apparaten. Einem älteren waagerechten Modell bis zur Negativgröße 9 × 12 und einem senkrechten modernen Leitz-Vergrößerungsgerät. Und man glaubt es kaum, welche Lappalie so 60 Vergrößerungen von 60 verschiedenen Negativen bedeuten, wenn jeder Handgriff berechnet ist, und solche unscheinbare, aber außerordentlich wichtige Helfer, wie etwa eine elektrische Taschenlampe (zum Ablesen der Objektiv-Blendenstellung, zum Einlegen des neuen Negativs während nebenan erfolgender Entwicklung usw.) in Aktion treten.
Vielleicht ebenso wichtig wie diese rein phototechnischen Apparaturen ist ein schweres Motorrad, das Rübelt unter allen Umständen gestattet, rechtzeitig am Platze zu sein, und eine genaue Kenntnis der Postabfertigungszeiten, deren raffinierte Ausnutzung besonders im Auslandsdienst oft den entscheidenden Vorsprung vor den Bildern der Konkurrenz bringt. Entscheidet doch in Wirklichkeit oft nur eine halbe Stunde darüber, ob am kommenden Tag den Bilderredakteuren die abgesandten Bilder zuerst in die Hand kommen; natürlich hat das erste Bild bei Aktualitäten immer und unbedingt den Vorrang vor später kommenden, auch wenn es qualitativ der späteren Sendung unterlegen sein sollte. Denn eine Zeitungsredaktion muß sich sehr, sehr rasch entscheiden und nimmt immer das schon Eingetroffene lieber, ehe sie sich auf ungewisses Eintreffen anderer, vielleicht besserer Sendungen verläßt.
Eine großartige Leistung liegt zuweilen in den Reportagebildern Rübelts. Nur zwei Beispiele. Am 15. Juli 1927 kam es bekanntlich vor dem Justizpalast in Wien zu schweren Ausschreitungen, in deren Verlauf das Gebäude eingeäschert wurde. Die Wiener Polizei ging schließlich mit Waffengewalt vor, wobei mehr als 100 Tote am Platze blieben. Rübelt ist vom Anfang bis zum Ende dort mitten im heißen Kampfe gestanden und hat ununterbrochen photographiert. Als einziger aller Wiener Illustrationsphotographen. — Die Verwertung dieser sehr kostbaren Aufnahmen schien aber deswegen fast unmöglich, weil an demselben Tage der Generalstreik proklamiert und Post und Eisenbahn lahmgelegt wurden. Aber noch am Nachmittage desselben Tages war Rübelt mit seinem Motorrad nach Preßburg gefahren und hatte den Versand seiner Bilder durch Flugpost vorgenommen.
Beim Wiener Prozeß gegen den Eisenbahnattentäter Matuska arbeitete Rübelt wie folgt: Gegen 9,15 Uhr wurde am ersten Verhandlungstage der Saal geöffnet. Die erste Möglichkeit zu photographieren ergab sich gegen 10 Uhr. Um 11 Uhr kommt der Film zu Hause in den Tank. Um 12 Uhr sind die ersten Kopien fertig und werden schon auf dem Telegraphenamt nach Berlin telegraphiert, wo sie am gleichen Tage in der Nachmittagsausgabe einer Zeitung erscheinen. Danach ist es eigentlich nicht schwer, festzustellen, wo das Geheimnis liegt. Nämlich im geschulten, schnell erfassenden Blick, in vorzüglicher Beherrschung der Technik und in einer der Konkurrenz überlegenen Geschwindigkeit der Bildherstellung und Absendung.

A. Niklitschek.

Farbenphotographie

Der normale Sprachgebrauch unterscheidet nicht exakt zwischen Farben und Farbstoffen, während die Farbenlehre einerseits „Farben“, das sind die Empfindungen, die Licht verschiedener Wellenlänge hervorruft, deutlich trennt von den Farbstoffen andererseits, Substanzen, die den Körpern die Eigenschaft verleihen, Licht bestimmter Wellenlänge in unser Auge zu strahlen, und weiterhin Spektralfarben, den Bestandteilen des weißen Lichtes. Farben sind Empfindungen, die nicht gemessen werden können; in das Gebiet des physikalisch Meßbaren kommen wir nur durch den Übergang von den Farben zu den verschiedenen Lichtarten, d. h. zu Licht von verschiedenen Wellenlängen. Bekanntlich kann man weißes Licht durch ein Prisma oder ähnliches in farbiges Licht verwandeln, und da man Licht als eine Wellenbewegung des Äthers zur Zeit auffaßt, unterscheidet man die verschiedenen Spektralfarben durch verschiedene Längen der Lichtwellen. In großen Zügen wird Blau durch Wellenlängen von 400 — 500 $\mu\mu$, Grün von 500—600, Rot von 600—700 $\mu\mu$ erzeugt, wobei die verwendete Einheit $\mu\mu = {}^{1}/_{1\,000\,000}$ mm ist.
Gegenstände erscheinen in einer bestimmten Farbe, wenn sie Licht bestimmter Wellenlänge reflektieren,

das übrige absorbieren; ein Tuch erscheint rot, wenn es Licht von den Wellenlängen 650—700 $\mu\mu$ reflektiert. Genau ebenso erscheint uns ein Rubinglas dadurch rot, daß es alle Farben außer Rot absorbiert und nur Rot hindurchläßt. Für die farbigen Papierbilder sind fast ausschließlich Stoffe ersterer Art, die farbiges Licht reflektieren, von Wichtigkeit, für die farbige Kinematographie und die farbigen Diapositivbilder, die Stoffe zweiter Art, die farbiges Licht hindurchlassen, gefärbte Gläser, gefärbte Gelatine- oder gefärbte Kollodiumschichten.

Die unendliche Mannigfaltigkeit der Farben und Farbnuancen der Natur und der menschlichen Erzeugnisse mit photographischen Mitteln wiederzugeben, wäre ganz aussichtslos erschienen, wenn nicht die uralte Erfahrung der Maler vorgelegen hätte, daß man alle Farben durch Mischen von nur drei Farben wiedergeben kann. Wenn auch die physiologische Erklärung noch nicht ganz sicher ist, so wissen wir doch, daß aus den drei Farben Rot, Gelb und Blau von der Palette des Malers nahezu alle Nuancen dargestellt werden können, und damit ist der Weg für die Farbenphotographie gewiesen. Wir stellen uns drei Teilbilder her, indem wir die Gegenstände einmal durch ein rotes, dann ein grünes, dann ein blaues Filter aufnehmen, d. h. einmal nur das Rot in der Natur photographieren, dann das Grün, dann das Blau, und diese Teilbilder mit den entsprechenden Farben versehen wieder zur Deckung bringen.

Die Farbenphotographie ist schon alt, und schon im vorigen Jahrhundert hat man die Grundsätze, nach denen fast alle Verfahren heute arbeiten, gefunden, außerdem hat man schon einige farbige Bilder erzeugt, die wir aber heute als wissenschaftliche Spielerei bezeichnen wollen, denn für uns ist die Lösung des Problems der Farbenphotographie eine technische Frage, der Weg muß technisch einfach und dabei billig sein. Die Frage der Herstellung naturfarbiger Papierbilder ist noch nicht, die farbige Kinematographie auf einem Teilgebiet verwirklicht. Das Problem der farbigen Diapositive wie auch das des farbigen Papierdruckes kann als gelöst betrachtet werden. Im folgenden soll versucht werden, eine Übersicht über die prinzipiellen Wege der Farbenphotographie und -kinematographie zu geben, in die nicht nur alle bestehenden Farbenverfahren eingegliedert werden können, sondern die auch erlaubt, die noch auftauchenden Verfahren zu klassifizieren. Bemerkt sei vorweg, daß in dem Schema grundsätzlich Drei- und Zweifarbenverfahren aufgenommen sind, obwohl uns die Zweifarbenverfahren immer als eine unvollkommene Lösung erscheinen, und daß nur die bekanntesten Verfahren aufgenommen sind.

Aufnahme

	Kinematographie	Photographie
A) Getrennte Schichten	Multicolor Ufacolor	3 Platten (Filme) Dreipack
B) Getrennte Bilder	Technicolor Sirius Sczepanik Busch Bernardi	
C) Rasterverfahren	Berthon = Keller-Dorian Kodacolor Agfacolor Dufay = Spicer	Autochrom = Agfacolor Paget-Price = Finlay Piller

Wiedergabe

	Kinematographie	Photographie
A) Getrennte Schichten	Technicolor Multicolor Ufacolor Sirius	Pinatypie Uvachromie Jos-Pe
B) Getrennte Bilder	Sczepanik Busch Bernardi	
C) Rasterverfahren	Berthon = Keller-Dorian Kodacolor Agfacolor	Autochrom = Agfacolor Finlay Piller Ausbleichverfahren

Rübelt, Skiläufer. Pressephoto



Leica-Aufnahme im Gegenlicht mit guter Durchzeichnung

Unter getrennten Schichten verstehen wir bei der Aufnahme die Verwendung von drei (bzw. zwei) Filmen oder Platten bzw. die Verwendung von doppelschichtigen Filmen in der Weise, daß jeder Teilauszug auf einer besonderen Schicht aufgenommen wird. Bei der Wiedergabe bedeutet getrennte Schichten, daß entweder verschieden gefärbte Schichten übereinandergelegt oder daß solche Schichten übereinandergedruckt werden.
Getrennte Bilder bedeutet, daß die Farbauszüge auf einem einzigen Film aufgenommen sind, daß aber jedem Teilauszug ein besonderes Bild entspricht.
Rasterverfahren bedeutet, daß die Farbauszüge als mikroskopisch kleine Bilder durcheinander auf einer Schicht angeordnet sind, nachdem die Aufteilung in die drei Farben durch kleine, durchsichtige gefärbte Teilchen erfolgen.
Es ist nicht unbedingt nötig, daß für die Aufnahme und die Wiedergabe die gleichen Systeme verwandt werden, man kann z. B. Farbenbilder nach dem Rastersystem aufnehmen und nach dem Dreischichtensystem kopieren, ähnlich in der Kinematographie. Die einzig brauchbaren Lösungen des Problems der Dreifarbenphotographie sind bisher nur durch die Rasterverfahren gegeben. Als erstes sei die Rasterphotographie für Diapositive, z. B. Agfacolor-Verfahren für Platte, Rollfilm und Filmpack erläutert. Auf dem Film liegen eine Unzahl von kleinen Rasterkörnchen, etwa 12 μ im Durchmesser, in den Farben Rot, Grün und Blau. Das Licht wird durch sie in die drei Grundfarben zerlegt und trifft auf die photographische Emulsion. Verfolgen wir das Licht eines roten Gegenstandes, der aufgenommen wird, so geht es nur durch die roten Teilchen hindurch und beeinflußt die photographische Schicht. Im Entwickler wird diese Stelle geschwärzt, in einem besonderen Bad wird das schwarze Silber herausgelöst, so daß die Emulsionsschicht an dieser Stelle durchsichtig wird. Der restliche, nicht vom Licht getroffene Teil der Emulsion wird geschwärzt. Hält man jetzt die Platte gegen das Licht, so sieht man nur die roten Teilchen, da alle übrigen abgedeckt sind. Entsprechend ist der Vorgang, wenn blaue oder grüne Strahlen auf die Platte fallen; bei Mischfarben verteilt sich das Licht auf verschiedene Rasterkörner, und beim Betrachten entsteht durch Mischung die gleiche Farbe.
Beim Agfacolor - Kinefilm wird ein anderes Prinzip verwandt, dasselbe, das schon Berthon, Keller-Dorian und Kodak im Kodacolor-Verfahren benutzt haben. Auf der Rückseite des Films, die vom Licht zuerst getroffen wird, befindet sich ein System von Zylinderlinsen. Diese Linsen bilden ein im Objektiv befindliches Filter in der Schicht ab, und zwar besteht dieses Filter aus einem roten, grünen und blauen Streifen. Das rote Licht geht nur durch den roten Streifen, wird durch die Linse auf ein kleines Stück der Emulsion gelenkt. Dieses Stück ist also belichtet, wird, wie vorhin erklärt, im Entwickler geschwärzt, im darauffolgenden Bad durchsichtig gemacht. Bei der Projektion geht nun das Licht den umgekehrten Weg: von der Projektionslampe durch den freigelegten Teil der Emulsion, weiter durch die Linse, und nun ausschließlich durch den roten Teil des Filters, also entsteht auf der Leinwand ein roter Farbfleck. Bei den anderen Farben ist es genau so. Da man vorläufig diese Bilder noch nicht kopieren kann, ist dieses Verfahren nur für Amateurzwecke für den 16 - mm - Film ausgearbeitet, der auf schwer brennbarer Unterlage geliefert wird. Die Breite der einzelnen Linsen beträgt $^{28}/_{1000}$ mm. Dr. Rahts.

Kleinbildphotographie

(Fortsetzung aus Heft 1)

Auf welche Art der Photographierende die Entwicklung vornimmt, muß ihm überlassen werden. Schon die Bedingung des Freibleibens von Kratzern und sonstigen Beschädigungen, der Beeinflussung von Luft und Licht in sich auswirkendem Schleier des Filmbandes schließt die Entwicklung mittels Durchzugs durch den Entwickler von Hand aus und verlangt eine Entwicklungsvorrichtung, in der der Film während der Entwicklung sicher lagert. Hierfür gibt es die verschiedensten Vorrichtungen im Handel. Beachtenswert ist die Correx-Dose, die ein sicheres Arbeiten gestattet und für alle Kleinbildgrößen bis zum Filmformat 6 × 9 erhältlich ist. Beim Einsetzen des aufgespulten Films in die mit Entwickler gefüllte Dose ist auf Beseitigung sich ansetzender Luftblasen zu achten. Die Filmrolle ist dazu kräftig zu drehen, wodurch die Luftblasen an den gekröpften Stellen abreißen und nach oben steigen. Auch beim Eingießen des Entwicklers in die mit dem Film beschickte Dose ist dasselbe vorzunehmen. Während der Entwicklungszeit drehe man die Dose des öfteren mit Schwung um ihre Achse. Das Fixieren nehme man gesondert vor und benutze auch das Aufspulband der Dose nur zum Zwecke des Entwickelns. Da eine individuelle Behandlung der Einzelaufnahmen auf dem Filmbande nicht möglich ist, erübrigt sich eine Kontrolle des Entwicklungsganges. Der gerade Teil der Gradationskurve ist bei guten Filmen so lang, daß auch verschiedene Belichtungszeiten während einer bestimmten Entwicklungsdauer gute Negative liefern. Das führt zur Entwicklung nach Zeit, und es ist nach einigen Versuchen mit den vorstehend genannten Entwicklern leicht, die betreffende Entwicklungszeit für die benutzte Filmsorte zu bestimmen, die danach bei gleichbleibender Temperatur und Verdünnung des Entwicklers und bei Benutzung des gleichen Filmfabrikates auch immer eingehalten werden kann. Wird dann nach dem Fixieren festgestellt, daß auf dem Filmbande verschieden gedeckte Negative vorhanden sind, so läßt sich aber ebenso leicht feststellen, daß diese nicht in ihrer Gradation, sondern eben nur in der Deckung verschieden sind, wenn nicht etwa extreme Fehlbelichtungen unterlaufen sind. Nach Versuchen zeigt eine 15fache

Überbelichtung noch keine Gradationsunterschiede. Starke Unterbelichtungen lassen sich auch nicht in gesonderter Entwicklung zu guten Negativen gestalten.
Der Ausgleich dieser verschieden gedeckten Negative erfolgt beim Vergrößern durch Benutzung geeignet graduierter Papiere. Es ist vorteilhafter, nach weichen Negativen hinzuarbeiten und diese auf Papieren steiler Gradation zu vergrößern, als kräftige Negative zu benutzen und die Vergrößerungen auf Papieren flacher Gradation zu machen. In letzterem Falle wird sehr schnell die Grenze des Vergrößerungsmaßstabes erreicht werden.

Fixieren, Wässern und Trocknen

Das Fixieren erfolgt in einem sauren Fixierbade, in dem eventuell Lichthofschutzschicht-Färbungen verschwinden. Bei hohen Temperaturen ist ein saures Härtefixierbad vorzuziehen. Das Wässern hat infolge der Verletzlichkeit beider Filmseiten mit Vorsicht zu geschehen. Es ist auch darauf zu achten, daß beide Seiten von Fixiernatronresten befreit werden. Das kann nicht geschehen, wenn eine Seite des Films am Boden des Wässerungsgefäßes aufliegt. Das letzte Waschwasser wird mit Eisessig leicht angesäuert. Dadurch werden eventuelle Kalkniederschläge, verursacht durch das Waschwasser, gelöst. Diese Kalkniederschläge, dem Auge sonst unsichtbar, führen beim Vergrößern zu einer gesonderten Kornbildung. Es ist augenfällig zu sehen, wie der Film in dem angesäuerten Wasser in seinen durchsichtigen Stellen rein und klar wird. Das ist auch bei weniger hartem Wasser der Fall.
Das Trocknen erfolgt freihängend in staubfreier Luft. Zuvor wird das Filmband beiderseitig mittels eines feuchten Ledertuches abgerieben und von allen Unreinigkeiten befreit. Vorhandene Wassertropfen auf Schicht- oder der Rückseite sind restlos zu entfernen, da diese Tropfen sich nach dem Trocknen durch einen Rand markieren, der auf den Vergrößerungen sichtbar wird. Der Trocknungsprozeß soll überwacht werden, daß nicht einzelne Stellen naß bleiben, während andere schon trocken sind. Auf diese Weise entstehen Zerrungen im Filmbande, die zu Wellen führen können. Diese verhindern das Planliegen des Filmbildes im Negativträger des Vergrößerungsapparates, und die Folge sind unscharfe Vergrößerungen. Der Trockenprozeß soll daher rasch und gleichmäßig vor sich gehen. Bewegte Luft ist dabei günstig, doch ist stark erhitzte Luft zu meiden. Künstliche Trockenmethoden, wie z. B. Alkohol, konzentrierte Pottaschelösungen, sind bei Filmbändern nicht angebracht.

Verstärken und Abschwächen

In den meisten Fällen wird bei stark auseinanderfallenden Belichtungszeiten, wodurch bei der Zeitentwicklung verschieden gedeckte Negative entstanden sind, die Wahl eines entsprechend steil oder flach kopierenden Papieres den Weg zu einem normal graduierten Bilde nicht verschließen. Kleinbildnegative zu verstärken oder abzuschwächen, sollte daher unterlassen werden. Die Verstärkung mit Quecksilber oder



H. Pusen, Hannover-Waldheim. Kleinbildaufn. Fütterung im Tierkinderzo

Uran führt zu einer so starken Körnigkeit, daß die Negative für die Vergrößerung unbrauchbar werden. Soll trotzdem verstärkt werden, sei es, daß ein Papier spezieller Oberfläche benutzt werden soll, welches ein normales Negativ verlangt, so benutze man den Chromverstärker, bestehend aus einer zweiprozentigen Kaliumbichromatlösung mit Salzsäurezusatz. In diesem Bade erfolgt die Bleichung des Negativs, d. h. das metallische Silber wird zu einer Halogensilberverbindung umgewandelt. Nach gründlichem Wässern bis zur völligen Entfernung der vom Bleichbade herrührenden gelblichen Färbung und Einschaltung eines Kaliummetabisulfitbades wird in dem vorstehend angegebenen Brenzkatechinentwickler zurückentwickelt. Diese Rückentwicklung erfolgt bei Tageslicht. Es ist zu beachten, daß der Gehalt an Salzsäure in dem Chrombade möglichst niedrig zu bemessen ist. Man füge Tropfen auf Tropfen zu und setze nicht mehr zu, als gerade zur Bleichung bei langsamer Wirkungsweise zureicht. Höherer Säurezusatz im Chrombade beschleunigt die Reaktion, doch resultiert damit auch geringere Verstärkung. Eine Vergröberung des Silberkornes findet nicht statt, im Gegenteil lassen sich grobkörnige Negative auf diese Weise in feinkörnige umgestalten.
Mit denselben Mitteln kann auch eine Abschwächung zu harter Negative erreicht werden. Es wird in diesem Falle bei der Rückentwicklung nur bis zur gewünschten Dichte entwickelt, worauf das nicht reduzierte Chlorsilber in einem Fixiernatronbade entfernt wird. Darauf wird gewaschen. Zuvor mache man an einigen unbrauchbaren Filmstücken Vorversuche, um über den Verlauf des Prozesses orientiert zu sein.

Das Vergrößern

Je kleiner das Format, desto größer die Schwierigkeiten. Vorteilhaft ist es, die Filmbänder zu zerschneiden und die Negative gleicher Deckung zusammen zu behandeln. Die Arbeit wird dadurch er-

leichtert. Die Negative sind vollständig sauber und staubfrei zu halten. Wird mit Kondensor gearbeitet, dann muß das Negativ ohne Deckgläser in den Apparat gebracht werden, also frei in der Bildbühne liegen. Denn jedes Stäubchen, das sich an den Glasflächen befindet, wird in dem strahlenden Lichte mit vergrößert und markiert sich unangenehm auf dem fertigen Bilde, das dann eine starke und ausgiebige Positivretusche verlangt. Alles Putzen der Gläser hilft hier nichts, da das Glas durch die Reibung elektrisch geladen wird und begierig allen Staub aus dem noch so sauberen Putztuche an sich reißt. Wird mit zerstreutem Licht gearbeitet, so schadet der Staub weniger. Doch ist bei diesem Lichte der Spielraum beim Ausgleich kleiner als bei einem Kondensorapparat.

Auch die sonst nur bei großer Aufmerksamkeit sichtbaren feinen Kratzer, die sich niemals vermeiden lassen und die hauptsächlich auf der Filmrückseite auftreten, werden durch Kondensorbeleuchtung sichtbar. Diese lassen sich zwar dadurch vermeiden, daß der Film in luftblasen- und staubfreies Glyzerin eingebettet wird, aber dieses Verfahren ist so umständlich, abgesehen von der Unsauberkeit, die entstehen kann, daß es nicht empfohlen werden kann. Soll aus besonderen Gründen das strahlende Licht des Kondensors benutzt werden, vielleicht daß weiche und dünne Negative vorliegen oder die Belichtungszeit bei zerstreutem Lichte zu lang wird, oder aber auch, daß kein anderer Apparat vorhanden ist, so empfiehlt es sich, eine helle Mattscheibe oder Opalscheibe zwischen Lichtquelle und Kondensor einzuschalten. Auf diese Weise werden Kratzer und Staubteilchen zum größten Teile unterdrückt.

Um ein schnelles und rationelles Arbeiten zu gewährleisten — man muß sich immer vor Augen halten, daß diese Vergrößerungsarbeit der kleinen Negative die Kopierarbeit der größeren Formate ersetzen muß —, empfiehlt es sich auch, die dafür geschaffenen Hilfsmittel in Gestalt der vertikalen Vergrößerungsapparate zu benutzen. Diese sind auswechselbar für die verschiedenen Lichtarten, bedingt durch die unterschiedliche Dichte und Gradation der zu vergrößernden Negative, eingerichtet und übertreffen darin die alten, horizontal gelagerten Apparate, bei denen auch der Zusammenhang zwischen Apparat und Auffangschirm nur ein loser ist. Die vertikalen Apparate gewährleisten Parallelität zwischen Negativ und Auffangbrett, sie vereinfachen das Befestigen des lichtempfindlichen Papieres, da dieses nur auf das Grundbrett gelegt zu werden braucht, und nehmen wenig Platz ein.

Das Scharfeinstellen der kleinen Negative macht in manchen Fällen Schwierigkeiten. Es empfiehlt sich deshalb, in diesen zweifelhaften Fällen eine Testplatte, die leicht selbst hergestellt werden kann, zu benutzen oder von vornherein einen Apparat mit automatischer Scharfeinstellung zu verwenden. Die letzteren Apparate gibt es in verschiedenen Konstruktionen, die jedoch bis auf einen Apparat den Nachteil haben, daß nur die grobe Scharfeinstellung automatisch erfolgt, die letzte Feineinstellung jedoch von Hand vorgenommen werden muß. Für diese Apparate ist das Einstellmikroskop „Akriskop“ sehr brauchbar. Mittels dieses Instrumentes wird auf das Silberkorn des Negatives eingestellt, unabhängig von der Eigenschärfe desselben. Die Schwierigkeiten des Einstellens fallen weg, wenn z. B. der „Praxidos“-Vergrößerungsapparat der Kamerawerkstätten Guthe & Thorsch in Dresden benutzt wird. Dieser besitzt den Vorzug der vollkommen automatischen Scharfeinstellung, so daß bei jedem Vergrößerungsmaßstab auch äußerste Schärfe vorhanden ist. Wenn schon hinsichtlich des Aufnahmeapparates verlangt werden muß, daß eine kontrollierbare Scharfeinstellung vorhanden ist, so darf auch von der erlangten Schärfe in der Vergrößerung nichts verlorengehen, und in dieser ist auch erst zu erkennen, ob die Schärfe bei der Aufnahme auch an die richtige Stelle des Motivs gesetzt wurde. Der „Praxidos“ ist natürlich nicht nur für das 3 × 4 - Format benutzbar, er ist auch für die 4×4- und 6×6 - Aufnahmen der „Rolleiflex“ brauchbar und schafft Bilder, die auch von größeren Negativformaten nicht besser erhalten werden.

Das Prinzip der automatischen Scharfeinstellung aller Vergrößerungsapparate beruht darauf, daß mittels einer Kurve und eines Hebelsystems entsprechend der beliebig veränderlichen Entfernung des Objektives vom Positiv zwangsläufig die zugehörige Entfernung des Objektives vom Negativ eingestellt wird. Eine derartige Konstruktion würde an sich keinerlei Schwierigkeiten bereiten, wenn alle Objektive des gleichen Types genau gleiche Brennweiten aufweisen würden. Da aber niemals die Brennweiten zweier Objektive auch der gleichen Serie miteinander und mit der eingravierten Brennweite übereinstimmen und Schwankungen bis zu mehreren Millimetern auftreten, müßte man, streng genommen, zu jedem einzelnen Objektiv eine andere Kurve errechnen. Dieses ist aus Herstellungsgründen ausgeschlossen, und es wird stets die gleiche Führungskurve benutzt. Da diese nicht mathematisch zu den Brennweiten paßt, treten bei großem Vergrößerungsbereich nach beiden Richtungen hin Unschärfen auf. Deshalb muß eine regulierende Feineinstellung von Hand vorgenommen werden. Bei dem „Praxidos“ dagegen werden durch ein besonderes Einstellverfahren die effektiven Brennweiten jedes einzelnen Objektives mathematisch genau berücksichtigt. Dadurch sind die Vergrößerungen mit unbedingter Sicherheit über den gesamten Vergrößerungsbereich an allen Stellen gleich gestochen scharf, und jede Nachstellung von Hand wird überflüssig. Damit entfällt auch jeder Zeitverlust.

(Schluß folgt.)

Aus dem Leserkreis

In der Abhandlung „Reportage" auf S. 1 der „Gebrauchsphotographie" wird für Reporter die Plaubel-Makina als Idealkamera auch für Aufnahmen auf Bällen, Banketten, Konferenzen usw. bezeichnet und die Verwendungsmöglichkeit der Leica hauptsächlich auf Sportaufnahmen beschränkt. Hierzu erlaube ich mir, zu bemerken, daß die Leica durch Anbringung der nachstehend beschriebenen Blitzlichteinrichtung ebensogut für Innenaufnahmen verwendet werden kann.

Auf den Entfernungsmesser halter wird eine elektrische Blitzlichteinrichtung (Vacublitz) mit zweckentsprechend zu formendem Blender — einesteils zum Schutze der Augen des Aufnehmenden, anderenteils zur besseren Ausnutzung der Lichtstrahlen — geschoben, deren Auslösung mit dem Auslöseknopf der Leica verbunden ist. Bei der Geschwindigkeitseinstellung an der Leica dürfte es genügen, wenn die Einstellung des Verschlusses auf Z (Zeit) erfolgt, da beim Herunterdrücken des Auslöseknopfes auch bereits das Blitzlicht entflammt und beim Loslassen des Auslöseknopfes die Kamera wieder verschlossen ist. Zur Vornahme besonders schneller Momentaufnahmen bei Tanzszenen usw. wird es sich auch einrichten lassen, daß die Momentauslösung mit der Blitzlichtzündung zusammen erfolgt. Durch diese Einrichtung wäre es möglich, daß

1. keine besonderen Vorkehrungen bei Blitzlichtaufnahmen getroffen zu werden brauchen,
2. die Aufnahmen im unbeobachteten Augenblick gemacht werden können (wichtig bei Konferenzen usw.),
3. wegen der Ungefährlichkeit des Vacublitzes die Aufnahmen auch in der Nähe leicht entzündbarer Stoffe vorgenommen werden können.

Die Firma Dr. Carl Weber, Kiel, die bereits Zündkontakte für Blitzlichtlampen herstellt, wird auf meinen Vorschlag ein für die Leica brauchbares Gerät anfertigen und dieses erstmalig auf der Leipziger Messe zeigen.



Ein schon selten zu sichtendes Stilleben als Zeitdokument

Fragen aus der Praxis,

die von Allgemeininteresse sind, werden an dieser Stelle kostenlos beantwortet, wenn die Bezugsquittung beiliegt. Wird briefliche Beantwortung gewünscht, sind 50 Pf. in Marken beizulegen.

Frage 1. Gibt es noch Wege, die Porträtphotographie in der Kleinstadt zu beleben? Br. F. in R.

Antwort zu 1. Wenn sie auch allein heute zur Existenz kaum mehr ausreicht, ist doch noch mehr aus ihr herauszuholen, als mancher Berufsphotograph denkt. Sehr gut hat sich folgendes bewährt: Man stellt mit Kleinbildkamera und langbrennweitigem Objektiv Serienaufnahmen her. Statt der üblichen sechs Karten derselben Aufnahme werden sechs verschiedene Auffassungen geliefert. Besonders bei Kinderaufnahmen, wo man in kurzer Zeit die reizvollsten Momente festhalten kann, hat sich dies Verfahren sehr bewährt. Bei guter Ausleuchtung und gutem panchromatischen Material erübrigt sich meist jede Retusche. Gewöhnlich behalten die glücklichen Eltern alle sechs verschiedenen Aufnahmen und bestellen zum Verschenken nach.

Frage 2. Wie komme ich zu einer Pressekarte? Photogr. S., Stettin.

Antwort zu 2. Mit dem Begriff Pressekarte wird viel Mißbrauch getrieben. Eine solche wird nur vom Polizeipräsidium für eine bestehende Firma ausgestellt. Entweder für ein Photokorrespondenzbüro oder für eine Zeitung. Sehr selten an Photographen, wenn sie nicht als Firma eingetragen sind. Es gibt jedoch einzelne Verbände oder angesehene Vereine, die an ihre Mitglieder, sobald sie zur Presse gehören, sogenannte Pressekarten ausgeben, die mit Lichtbild versehen sind und für deren Inhaber die Vereine eine gewisse Garantie übernehmen, z. B. der Verein Berliner Journalisten. Grundbedingung ist jedoch Zugehörigkeit zur Presse und nachweisbare Pressearbeit innerhalb von zwei Jahren.

Frage 3. Ich habe viele interessante Kleinbild-Jagdaufnahmen. Können Sie mir angeben, wie ich sie der Presse zugänglich mache? G. B., Berlin.

Antwort zu 3. „Jagdbilder" ist ein recht dehnbarer Begriff. Sie müßten die Photos, vorausgesetzt, daß sie scharf, klar und wirklich interessant sind, auf 13 × 18 Hochglanz vergrößern, eine Anzahl davon, etwa 10—15 Stück, zu einer logischen Handlungsserie zusammenstellen und dazu einen etwa 50- bis 100 zeiligen Artikel schreiben, der das Wesentlichste über die betreffende Aufnahme enthalten muß. Jedes einzelne Bild muß mit kurzer Inhaltsangabe und Ihrer vollen Adresse beschriftet sein. Wir würden empfehlen, eine solche Serie an Blättern, wie: „Grüne Post", „Koralle", „Die Woche" und die Verlage Paul Parey, Vobach und Hameln, Velhagen & Klasing einzusenden. Von Fachblättern ist abzuraten, da diese seltener solche Photos aufnehmen, sie auch meistens geringer honorieren.

Frage 4. Ich schreibe seit vielen Jahren für Hausfrauenzeitungen und andere Blätter über Frauenfragen. Mitunter möchte ich einen Artikel bebildern. Wohin wende ich mich, da ich selbst keine Photographin bin? Frau Ch. K., Potsdam.

Antwort zu 4. Es gibt eine große Anzahl photographischer Archive und Korrespondenzen, die wir Ihnen im Bedarfsfalle gern angeben. Besser jedoch ist es, Sie lassen diese Photos selbst aufnehmen. Es gibt so viele stellungslose, wirklich gute Berufsphotographen, die gern etwas verdienen. Sie haben dadurch den Vorteil, im Besitz der Negative zu bleiben und — da Sie ja offensichtlich öfter die gleichen Themen behandeln — auch andere Zeitungen damit zu beliefern. Die eigens angefertigten Aufnahmen sind im Gestehungspreis nicht teurer als solche, die Ihnen eine Firma aus dem Archiv liefert. Und Sie haben sozial gehandelt.

Frage 5. Für die Herstellung aktueller Photopostkarten ist Schnelltrocknung erforderlich. Spiritus bzw. Alkohol haben sich als zu teuer und unsicher erwiesen. Gibt es noch andere Möglichkeiten? S. K., Wesel.

Antwort zu 5. Geben Sie die Platten nach kurzer Wässerung für 10—30 Minuten (je nach der Dicke der Gelatineschicht) in eine zehnprozentige Formalinlösung und trocknen dann über eine Gasflamme, die mit einem Blech überdeckt wurde. Am besten so, daß in 25 cm Höhe über der Gasflamme in die Wand je zwei Nägel eingeschlagen werden, zwischen welche die Platte hochkant (mit der Spitze zwischen die Nägel) gestellt wird. Die Trocknung erfolgt dann in wenigen Minuten und ergibt keine Fehlresultate. Um aber sicher zu gehen, probieren Sie erst mit unbrauchbaren Platten. Für Filme ist diese Trocknung nicht anwendbar.

Frage 6. Wie bringe ich Schrift auf Reklamephotos an? W. J. F. in T.

Antwort zu 6. Am einfachsten ist es, die Schrift in das fertige Photo einzuzeichnen. Wenn Sie nicht selber vollkommen sicher und sauber Schrift zeichnen können, übertragen Sie diese Arbeit einem guten Gebrauchsgraphiker. Sie können andererseits die Schrift auch mittels Legebuchstaben in den Raum um den Gegenstand legen. Vielfach kann man auch die Aufschrift der Packung oder des Gegenstandes so stark hervortreten lassen, daß es keiner weiteren Beschriftung bedarf. Und schließlich kann man, wenn man ganz raffiniert sein will, die Schrift über- oder einkopieren.

Frage 7. Vor dem Abitur stehend, möchte ich mich gern der Berufsphotographie zuwenden. Ich besitze schon gute photographische Kenntnisse. Ist dieser Existenzzweig überfüllt oder bietet er Aussichten? K. A., Berlin.

Antwort zu 7. Ihnen auf diese Gewissensfrage eine Ja- oder Nein-Antwort zu geben, ist nicht möglich! Auch die Berufsphotographie ist überlaufen. und jeder kämpft schwer um seine Existenz. Es ist hier wie überall, nur wirkliches Wissen und Können geben den Ausschlag. Vor allem müssen Sie unter strenger Schulung das heute sehr weite Gebiet der Photographie in allen Sparten beherrschen lernen, was immerhin 2—3 Jahre erfordert. Wir würden Ihnen auch empfehlen, Sprachen nicht außer acht zu lassen, wenn Sie es zum Überdurchschnitt bringen wollen. Speziell als Pressephotograph werden Sie Sprachkenntnisse unbedingt brauchen. Im übrigen bitten wir, unsere Zeitung zu verfolgen, da voraussichtlich dieses Thema des öfteren behandelt werden wird.

Hinweis auf die Bildbeilagen

Es ist gewiß schwierig, dem „Photoporträt als Auftrag" neue Seiten abzugewinnen. Um so mehr müssen Bemühungen anerkannt werden, wie sie in unseren Reproduktionen nach Aufnahmen von Röhr, Fiedler, Angenendt, Flöter zu erkennen sind: klar und lebendig in Ausdruck und Form, knapp begrenzt, tonrichtig und wenig oder gar nicht retuschiert. Es handelt sich hier um Erkenntnisse in der Richtung der ganz anders gearteten Aufgaben des gemalten und des photographierten Porträts.

Vortrefflich sind die Sport- und Reportageaufnahmen von Rübelt, die zu dem Sonderaufsatz gehören, auf die aber bei dem Thema „Sportphotographie" noch zurückzukommen sein wird.



F. Grainer, München

Perutz-Super-Rapid-Platte

Man möchte sie die Platte der Erfolgreichen nennen; leistet sie doch Besonderes und ist als Markenplatte von immer gleichmäßiger Qualität. Die Allgemeinempfindlichkeit ist außerordentlich groß, dazu kommt ein sehr bedeutender Belichtungsspielraum, der selbst stärkere Schwankungen in der Helligkeit des Tageslichtes und künstlicher Lichtquellen mühelos ausgleicht. Die Gradation der Perutz-Super-Rapid ist an sich weich, so wie es für Porträtaufnahmen wünschenswert ist, zumal wenn mit Tages- od. Kunstlicht effektvoll beleuchtet wird; man kann aber einfach durch etwas kürzere oder längere Entwicklung auch ganz zarte oder auch brillantere Negative bekommen, ganz wie es im Einzelfall erforderlich erscheint. Angenehm ist, daß sich die Perutz-Super-Rapid-Platte im Entwickler fast beliebig lange „quälen" läßt, ohne daß Farbschleier auftritt oder unbrauchbare, harte Negative erhalten werden. Obwohl die Aufnahmen auf der

PERUTZ-SUPER-RAPID-PLATTE

in den meisten Fällen kaum einer Retusche bedürfen, sei doch darauf hingewiesen, daß sich ihre Schicht besonders leicht mit dem Bleistift bearbeiten läßt. Alles in allem ist die Perutz-Super-Rapid eine Atelierplatte, die bei einfachster Behandlungsweise ganz hervorragende Ergebnisse gibt.

Otto Perutz, Trockenplattenfabrik, München, G. m. b. H.



DAULING SCHÜLERAUFNAHME DER BAYR. LEHRANSTALT IN MÜNCHEN



PIROSKA MARKOVICH,
MÜNCHEN



ZWEI STUDIENAUFNAHMEN
DER BAYR. LEHRANSTALT

Ostern!

Tausende junger Leute stehen vor der Entscheidung, welchen Beruf sie ergreifen sollen. Die Wahl fällt schwerer denn je. Überall, wo sie anfragen, hören sie Warnungen. Jeder Beruf gilt als überfüllt, jede Berufsorganisation fühlt sich verpflichtet, zu erklären: „Meidet unseren Beruf!“ Aber irgendein Handwerk erlernen, irgendeinen Beruf ergreifen muß die Jugend doch. Man kann sie, wie der Leiter der Münchener Berufsberatungsstelle sich kürzlich drastisch, aber treffend ausdrückte: „. . . doch nicht am Tage der Schulentlassung in einen Sonderzug verladen und in den Starnberger See fahren!“

Wer junge Leute ohne Ausnahme vor der Ergreifung seines eigenen Berufes warnt, versündigt sich an der Jugend.

Nein, was uns not tut, ist eine vernünftige Berufsberatung. Diese aber ist nicht allein Aufgabe der örtlichen Berufsberatungsstellen, sondern aller Berufsorganisationen und Fachschulen, ja jedes einzelnen Berufsangehörigen [1]). Auf die besonderen Voraussetzungen und Anforderungen eines Berufes hinzuweisen, nur diejenigen, bei denen diese Voraussetzungen erfüllt sind, zuzulassen und die Ungeeigneten rechtzeitig aus den Fachschulen oder der Meisterschule auszuscheiden, darauf kommt es an.

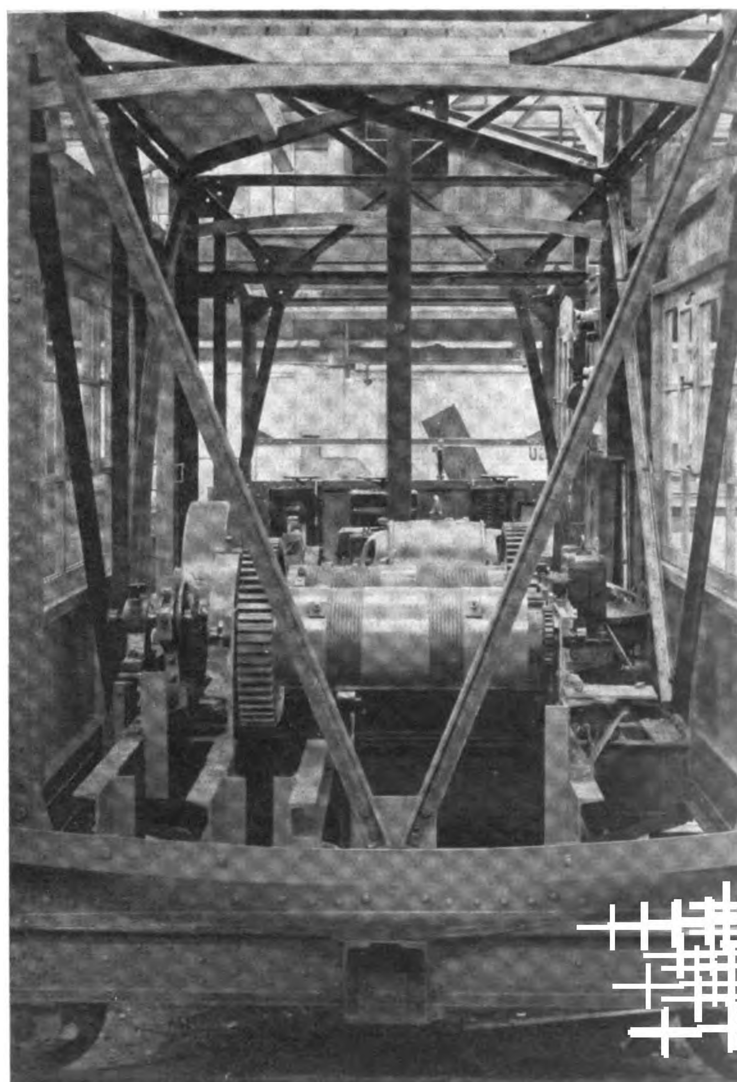
Bedenklich muß es freilich stimmen, wenn ein Berufsangehöriger die Anforderungen seines Berufes so völlig verkennt und in einer verbreiteten Fachzeitung [2]) schreibt: „Die Photographie ist, wenigstens in unserem Falle, ein Handwerk, wenn auch ein Kunsthandwerk. Sie läßt sich also *auch ohne spezielle Eignung erlernen.*“ Hat man schon den Mut, die Photographie als Kunsthandwerk zu bezeichnen, dann muß man sich auch im klaren darüber sein, daß zu ihrer Erlernung und Ausübung ein besonderes Talent erforderlich ist. Ebensowenig wie ein in künstlerischer Hinsicht gänzlich unbegabter Junge jemals eine Kunstgewerbeschule mit Erfolg besuchen wird, dürfte ein Photograph „ohne Eignung“ Lichtbilder schaffen, die Anspruch auf irgendwelche künstlerischen Qualitäten erheben können.

Es ist in dieser Zeitschrift [3]) schon verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß jeder Bildnisphotograph außer einem bestimmten psychologischen Einfühlungsvermögen unbedingt Geschmack und Blick für gute Bildwirkung besitzen muß. Noch weit höhere Anforderungen in künstlerischer Hinsicht müssen an denjenigen gestellt werden, der sich mit Werbephotographie und gestaltender Photographie befassen will.

Aber die Photographie ist ein vielseitiges Fach. Wir erinnern an die jetzt in dieser Zeitschrift eingehender behandelte Tätigkeit des Photoreporters, für den körperliche Gewandtheit, Flinkheit sowie die Fähigkeit, das Charakteristische eines Vorganges rasch zu erfassen, wesentlicher sind als Sinn für bildmäßige Gestaltung. Wir verweisen weiter auf die unzähligen Möglichkeiten, die Photographie in den Dienst der Wissenschaft zu stellen, wobei naturgemäß eine ganz besondere Exaktheit der Arbeitsweise Grunderfordernis ist. Und endlich kann, wer lediglich Handfertigkeit und Sinn für Technik mitbringt, innerhalb der Photographie oder der verwandten Kinematographie auch eine rein technische Betätigung als Laborant, Kinovorführer od. dgl. finden.

Die Photographie vermag also den verschiedensten Talenten geeignete Betätigung zu gewähren. Fachschulen und Lehrmeister müssen es sich nur zur Aufgabe machen, den individuellen Fähigkeiten der ihnen zur Ausbildung anvertrauten Schüler und Lehrlinge nachzugehen und den einzelnen auf denjenigen Berufszweig hinzuweisen, zu dem er sich am besten eignet. Dr. Schlegel.

1) Wir verweisen auf die Berufsberatungsblätter von K. Thienemann, Stuttgart.
2) „Der Photograph“ 1932, S. 397.
3) Vgl. insbesondere „Atelier des Photographen“ 1932, Heft 10, S. 81.



Wiegleb, s. Art. Aufnahmen von Maschinen und Apparaten. Beste Detailwiedergabe in Lichtern und Schatten (Abb. 1)

Die photographische Aufnahme von Maschinen und Apparaten

Die Industrie benötigt für Werbung und Verkauf stets große Mengen Photographien, und wenn diese in größeren Betrieben auch meistens durch eigenes, entsprechend ausgebildetes Personal ausgeführt werden, so ist daneben dem außenstehenden Photographen doch öfter Gelegenheit geboten, sich mit solchen Aufnahmen zu beschäftigen. Für diese Aufnahmen sind andere Gesichtspunkte maßgebend, als sie sonst in der Photographie Geltung haben. Da sie objektiv klar und deutlich das Wesentliche der Maschine zeigen müssen und das, was sie hinsichtlich der wichtigsten Details charakterisiert, ist natürlich vollständige Bildschärfe in allen Teilen Bedingung.
Für leicht transportable kleine Apparate kann für die Aufnahme ohne weiteres die geeignete Stelle und Beleuchtung gefunden werden, größere Maschinen dagegen müssen am Montageplatz in oft ungünstig beleuchteten Hallen oder am Standort, dort manchmal in fast gar nicht beleuchteten und engen Räumen, aufgenommen werden. Und unter diesen Umständen stellt eigentlich jede Aufnahme andere Probleme.
Hinsichtlich der Ansicht, die von der Maschine gezeigt werden soll, ist der Photograph an die Angaben des Konstrukteurs gebunden. In den meisten Fällen wird die Bedienungsseite der Maschine die wichtigste sein. Personen sind mit aufzunehmen, wenn wichtige Bedienungshandgriffe gezeigt werden sollen oder um das Größenverhältnis der Maschine zu demonstrieren. Oft wird auch bei Bearbeitungsmaschinen verlangt, daß ein rohes und ein bearbeitetes Arbeitsstück gezeigt wird. Diese dürfen dann wichtige Details nicht verdecken.
Mit nur einer Objektivbrennweite wird man selten auskommen. Natürlich läßt sich jedes Objekt in beliebigem Format wiedergeben. Da es jedoch bei diesen Aufnahmen auf die deutliche Wiedergabe vieler Details ankommt und die Bilder den verschiedensten Zwecken genügen müssen, sind kleinere Formate wenig angebracht. Das passendste Format ist 18 × 24 cm. Handelt es sich um kleinere Objekte, wird unter Umständen auch das Format 13 × 18 cm genügen. Sollen jedoch die Bilder als Klischeeunterlage dienen, so ist unbedingt das jeweils größere Format vorzuziehen.
Um die verlangte vollkommene Bildschärfe zu erzielen, sind als Objektive moderne Anastigmate zu verwenden. Eine größere Lichtstärke ist nicht nötig. Es genügt das Verhältnis 1 : 6,8, denn es muß zur Erlangung der erforderlichen Tiefenschärfe doch stets mit kleineren Blenden gearbeitet werden. Als Brennweiten sind mindestens die folgenden von 30 cm, 24 cm und ein Weitwinkel von 15—18 cm erforderlich. Es ist nun darauf zu sehen, daß normalerweise stets Brennweiten gewählt werden, die im Verhältnis zum Aufnahmeabstand groß genug sind, die scheinbare Verzeichnung zu unterdrücken, d. h. die im Vordergrunde befindlichen Maschinenteile nicht übertrieben groß gegenüber den im Mittel- und Hintergrund befindlichen Teilen darstellen. Der Konstrukteur der Maschine lehnt solche „verzeichneten" Aufnahmen ab. Deshalb sind Weitwinkelobjektive nur in den ungünstigsten Situationen anzuwenden.
Hinsichtlich der Beleuchtung muß man sich unabhängig von der vorherrschenden zu machen suchen. Nicht zum wenigsten daher, daß in den meisten Fällen die Maschinen einen dunklen unaktinischen Anstrich besitzen und dadurch bei der meist vorherrschenden einseitigen Beleuchtung unterbelichtete Schatten erhalten werden. Mit elektrischen Hilfslichtquellen ist es ein leichtes, für die Aufhellung dunkler Schatten zu sorgen. Zu bevorzugen sind in diesem Falle die handlichen Doppelbogenlampen, die erstens eine höhere Lichtausbeute gewährleisten und zweitens in der Behandlung nicht so diffizil sind wie die gasgefüllten Glühbirnen. Auch sind die Bogenlampen meistens mit Einrichtungen versehen, um sie an verschiedene Stromstärken anschließen zu können. Anschlußmöglichkeiten befinden sich heute in jeder kleinen Werkstatt. Auch transportable Kabel von beliebiger Länge, die für die Zuführung des Stromes zu den kleinen transportablen Werkzeugmaschinen gebraucht werden, sind überall vorzufinden. Mit Hilfe dieser Lampen ist der Photograph von der vorhandenen Beleuchtung unabhängig. Es ist nützlich, während der Belichtung die Lampen zu bewegen, damit harte Schlagschatten vermieden werden.
Hinsichtlich des Hintergrundes, vor dem die Maschine stehen soll, wird in den meisten Fällen ein Kompromiß zu schließen sein. In der Montagehalle wird der Hintergrund von anderen Maschinen und Maschinenteilen eingenommen sein, so daß sich die aufzunehmende Maschine nur wenig davon abhebt und oft ein mühseliges Suchen auf dem fertigen Bilde nötig ist, festzustellen, was nun eigentlich zu der abgebildeten Maschine gehört (Abb. 2). Auch bei bereits an Ort und Stelle aufgestellten Maschinen legt die Baufirma oft Wert darauf, nur die Ansicht der Maschine ohne anderes Beiwerk zu erhalten. Bei kleineren Maschinen und Apparaten bieten sich keine besonderen Schwierigkeiten, einen einwandfreien Hintergrund herzurichten. Dazu dienen glatte Wände, größere Kartons, Sperrholzplatten u. dgl. Bei größeren Maschinen genügen diese Requisiten nicht. In den meisten Fällen besitzen die Maschinenbauanstalten Wagenplanen, die dann an entsprechenden Stellen oder an Stangen befestigt und hinter der Maschine aufgespannt werden. Da es nicht möglich ist, diese faltenlos auszuspannen, sie auch in den meisten Fällen fleckig sind, werden sie während der Belichtungszeit durch Hilfskräfte hin und her bewegt. Auf diese Weise verschwinden die Unregelmäßigkeiten in der Fläche, und es wird ein glatter Hintergrund erzielt (Abb. 3). Beim Beginn der Montagearbeiten der betreffenden Maschine kann nicht immer Rücksicht darauf genommen werden, daß sie später photographiert werden soll, und es wird dann manchmal verlangt, die Maschine im Gegenlicht zu

photographieren. Auch hier hält eine genügend große Plane das Gegenlicht ab. Es empfiehlt sich dann, die Plane zum Teil über die Maschine zu ziehen, um ungünstiges Oberlicht abzuhalten. In solchen Situationen leisten dann ebenfalls die transportablen Lichtquellen gute Dienste. Hat an und für sich die betreffende Montagehalle starkes Oberlicht, so ist zu versuchen, dieses etwas zu dämpfen. Runde und blanke Teile erhalten sonst an ihrer oberen Kontur eine starke unerwünschte Lichtkante, die keine eindeutige Formdarstellung vermittelt. Häufig genügt es, bei Vorhandensein eines Laufkranes diesen über die aufzunehmende Maschine fahren zu lassen. Dadurch wird reichliches Oberlicht gemildert.

An das Plattenmaterial für Maschinenaufnahmen sind besondere Ansprüche zu stellen. Vorwiegend handelt es sich um kontrastreiche Objekte, dunkel gestrichene und lackierte Gußkörper mit blank bearbeiteten Metallteilen. Wenn es angeht, mache man die Aufnahme, bevor die Maschinen lackiert sind. Auf der matten Grundierungsfarbe fehlen naturgemäß die weiß glänzenden Lichtreflexe des Lackanstriches, und das Resultat ist ruhiger. Das Plattenmaterial wird durch diese Verhältnisse bestimmt. Es ist gut orthochromatisches und lichthoffreies Material zu benutzen. Da es sich in den meisten Fällen um unbewegliche Objekte handelt, ist von hochempfindlichen Emulsionen abzusehen. Man achte jedoch auf eine silberreiche, nicht zu dünn gegossene Schicht, um bei der Entwicklung genügend Spielraum zu haben, falls die Belichtungszeit nicht richtig getroffen ist. Oft wird es auch nicht zu vermeiden sein, daß über- und knapp exponierte Partien auf einem Negativ vertreten sind. Eine silberarme und dünne Schicht würde dann an den überbelichteten Stellen zu Solarisationserscheinungen neigen. Die Belichtungszeit wird sich meistens auf Minuten berechnen lassen. Kurze Belichtungszeiten sind zu meiden. Bei starken Kontrasten lasse man die blank bearbeiteten Teile mit dünner Schlämmkreide streichen oder tupfe sie mit Glaserkitt ab. Damit werden die störenden Reflexe unterbunden. Ein Übermaß dieser Korrektur ist jedoch zu vermeiden, denn der Auftraggeber will die blanken Konstruktionsteile auf dem Bild auch als bearbeitet erkennen können. Es ist daher immer zu empfehlen, sich bei der Entwicklung eines Ausgleichsentwicklers zu bedienen. Ist das Bedienungspersonal der Maschine mit darzustellen, so ist natürlich hochempfindliches Material zu benutzen, um zu genügend kurzen Belichtungszeiten zu gelangen.

Da es sich bei der Bildwiedergabe um möglichsten Detailreichtum handelt, werden die Negative auf glänzenden Papieren kopiert. Auch hier ist auf gut durchgezeichnete Lichter und Schatten zu achten. Es ist daher Negativgradation und Papiergradation in Einklang zu bringen. Leere Lichter und pechige Schatten werden vom Auftraggeber abgelehnt. Die Abzüge werden auf Spiegelscheiben mit Hochglanz versehen. Eine besondere Aufmachung der Bilder wird in den wenigsten Fällen verlangt. P. Wiegleb.

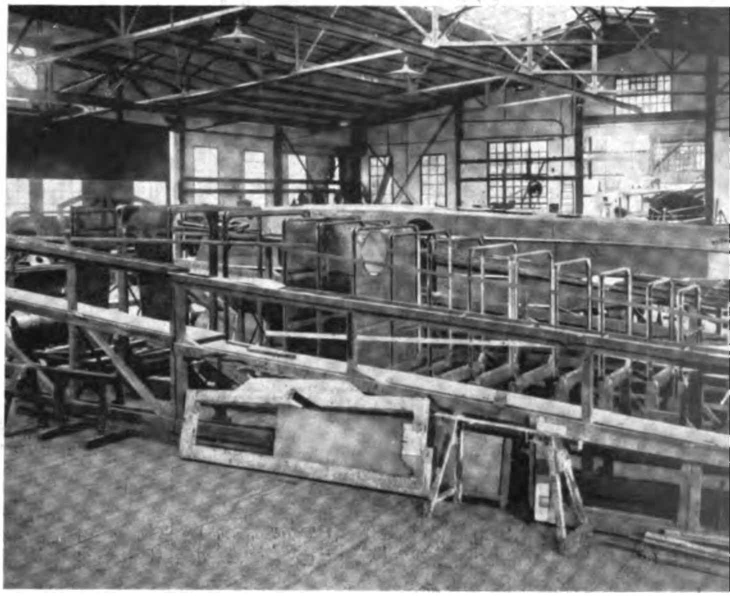


Abb. 2

P. Wiegleb. Aufnahme eines in Spanten stehenden Flugzeugrumpfes, der sich aber von dem unruhigen, detailreichen Hintergrund nicht abhebt, so daß es schwierig ist, festzustellen, was eigentlich zu der Maschine gehört

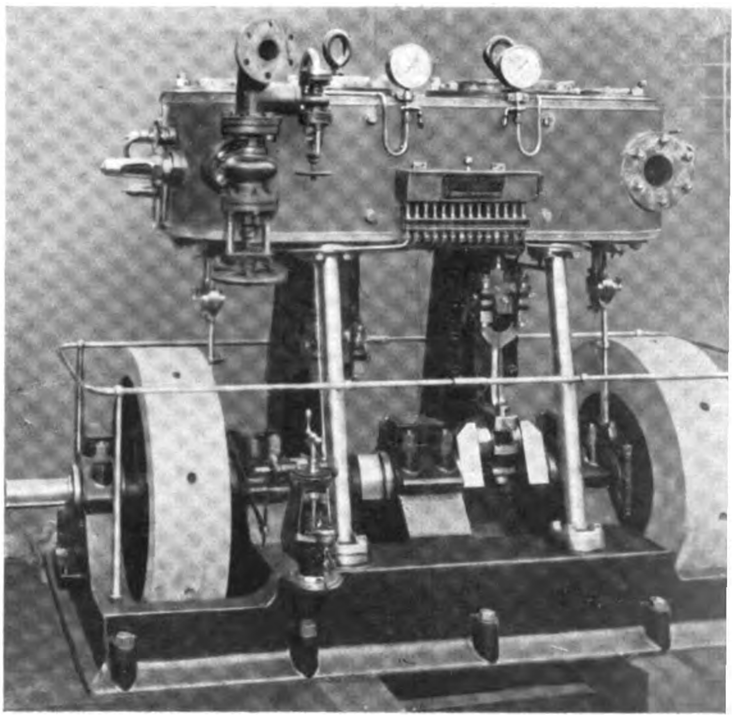


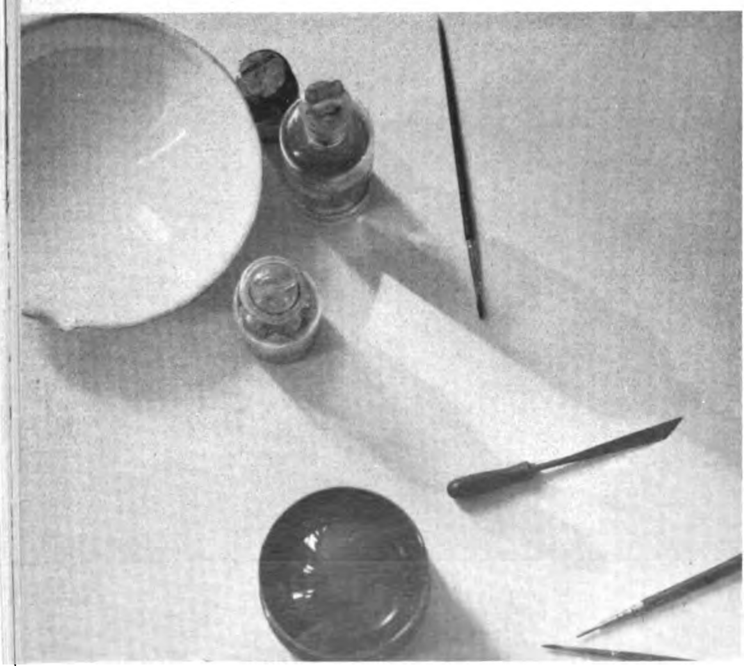
Abb. 3

Durch aufgehängte Planen, die während der Belichtung bewegt wurden, ist ein ruhiger Hintergrund erzielt

Der Weg zum Reklamephoto

Von Heinrich Freytag

Mit den Begriffen, Ansichten und technischen Fähigkeiten des Porträtphotographen lassen sich im allgemeinen keine Reklamephotos machen. Wohl versucht er es bisweilen, und hin und wieder glückt ihm auch etwas, aber er arbeitet nicht zielbewußt. Meistens macht er den Fehler, vom mehr oder weniger malerischen Stilleben zum Reklamephoto kommen zu wollen. Das ist ein falscher Anfang. Er muß mit der Komposition und mit dem Materialphoto anfangen.
Zunächst Komposition: Hier heißt es, mit irgendwelchen Gegenständen, die keinen inneren Zusammenhang zu haben brauchen, hingegen nur als Flächen und Linien gewertet werden, das Bildfeld interessant und wirkungsvoll aufzuteilen. Das muß man lernen. Ob man mit der Kamera, mittels Photomontage oder kameraloser Photographie komponiert, ist gleichgültig. Wichtig ist aber, daß es mit photographischen Mitteln erfolgt und nicht mit Bleistift oder Pinsel.
Vor allem strebe man nach neuen Arten der Anordnung und beschränke sich auf wenig Teile. Wenn man dann recht viele Möglichkeiten erschöpfend durchbehandelt und photographiert hat, wird man voraussichtlich nicht nur einige Sicherheit im Aufbau erworben, sondern auch anregendes Bildmaterial kompositioneller Möglichkeiten für sich geschaffen haben. Auch dann soll der Reklamephotograph immer weiter zur Übung und eigenen Erbauung Kompositionen machen. Wer dabei etwas von schöpferischer Freude gespürt hat, wird ohnehin nicht mehr davon lassen. Hat er dann Aufträge und findet beim Nachdenken nicht gleich eine Lösung, so kann er sein Bildmaterial vornehmen und wird dann, vorausgesetzt, daß dieses wirklich reichhaltig ist, leichter auf eine gute Idee kommen.



Freytag: Materialphoto und Komposition

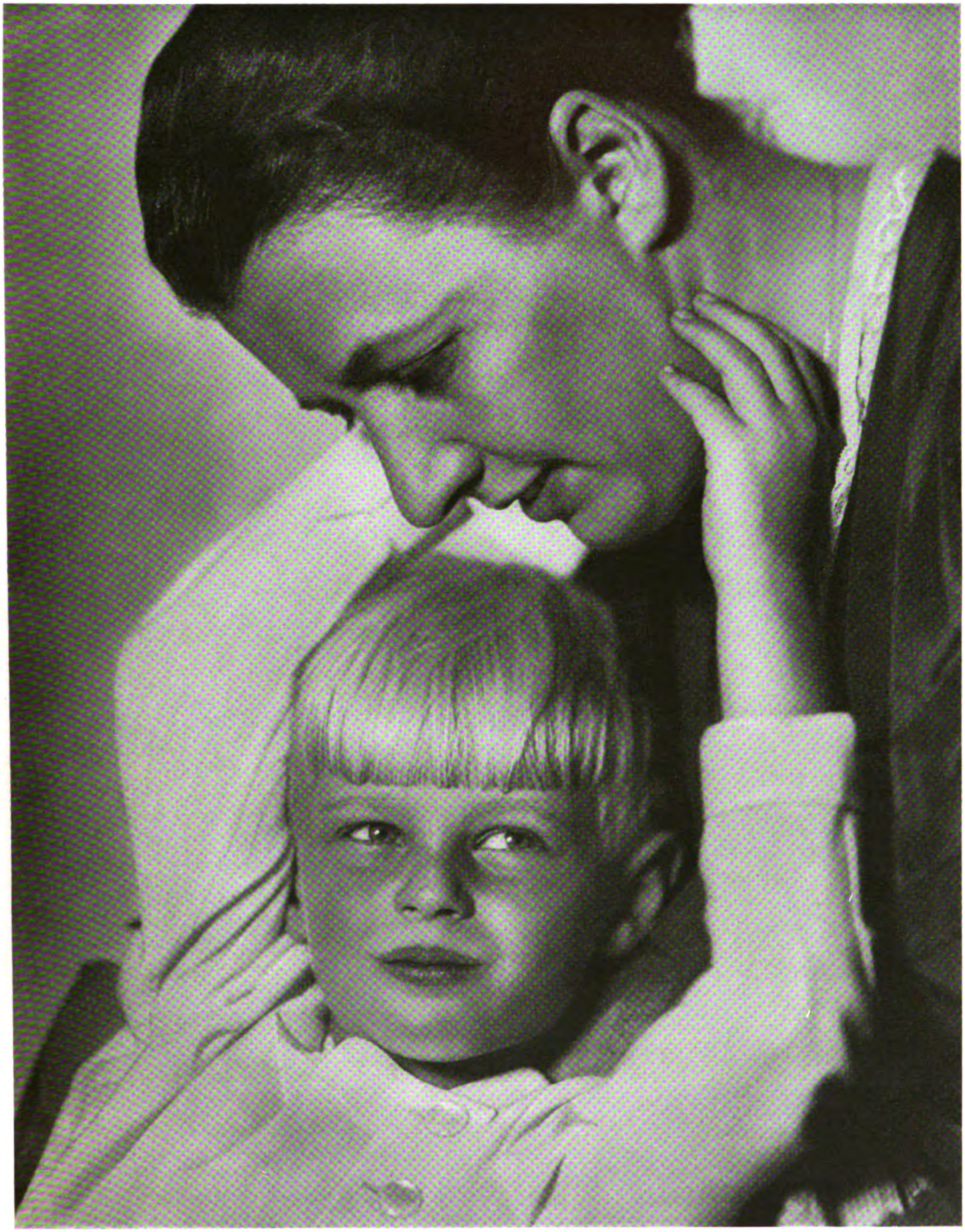
Nicht nur ein Archiv kompositioneller Versuche, sondern auch eines von Materialphotos soll der Reklamephotograph besitzen. Das entsteht ganz von selbst, wenn er nach den oben genannten Versuchen beginnt, Material zu studieren und photographisch wiederzugeben. Dabei darf es nichts geben, was er als uninteressant ablehnt. Alles ist photographierbar, und der Reklamephotograph muß verstehen, alles einwandfrei wiederzugeben. Nichts darf ihm zu einfach und nicht zu kompliziert sein. Scheint ihm dieses und jenes schon zu oft gemacht worden zu sein, so muß ihm das ein Ansporn sein, es nun anders und noch besser zu machen. Beleuchtung, Perspektive, Ausschnitt, Verteilung der Tonwerte schaffen immer wieder neue Möglichkeiten. Fortgeschritten, nutzt er sowohl die tonwertrichtige wie die tonwertfalsche Wiedergabe mit Filtern aller Farben, mit Nitralicht oder Bogenlicht, kurz, alle photographischen Möglichkeiten aus. Dann wird er auch verstehen, die Oberfläche eines Gegenstandes so lebenswahr und interessant wiederzugeben, daß er dem Publikum alles Anreizende und Anzupreisende vermitteln kann. Und nun muß er aus Komposition und Materialphoto das Reklamephoto schaffen. Was er im Kompositionellen gelernt hat, wird zum Aufbau des Materialphotos herangezogen. Die Komposition, die interessante und lebendige Anordnung muß dem Blickfang dienen, die Kraft und Klarheit der photographischen Wiedergabe den Eigenschaften, die werbetechnisch wirksam sind.
Viele Reklamephotos haben nur das eine oder das andere. Sie fangen den Blick, ohne weiter zu wirken. Zur vollen Werbewirkung gehören aber beide Elemente, wobei sich natürlich in ihrer Auswirkung Komposition und Materialphoto überschneiden.
Gewiß gibt es verzweifelte Fälle, in denen die beste Komposition und die beste Wiedergabe des Materials nichts zu helfen scheinen. Mit trübem Blick versucht man wieder einmal, malerisch zu werden, oder greift unsicher nach anderen Mitteln. Da geben andere Bildelemente neue Möglichkeiten. Wie wäre es z. B., wenn man Schatten ausnützte, nicht nur zum Aufbau des Bildes, sondern auch zur klareren Bestimmung der Form. Welche seltsamen Effekte gibt ein vielfach vermehrter Schatten (durch mehrmaliges Verschieben der Lichtquelle) oder auch verzerrter Schatten! Dafür eignet sich dann vortrefflich ein „Spotlight", bei dem man die mattierte Glasscheibe entfernt, um ein gut gerichtetes Lichtbündel zu kriegen, ein kleiner Projektionsapparat oder eine einpaarige Bogenlampe. Unsere augenblicklich gebräuchlichen Nitraphotleuchten geben etwas weiche Schatten. Mit Projektionsapparat und Diapositiv läßt sich auch eine Schrift, verzerrt oder originell über die Unebenheiten der Oberfläche des Gegenstandes hinweggleitend, projizieren. Alles muß eben versucht wer-



E. WEHRLI STUDIENAUFNAHME DER BAYR. LEHRANSTALT IN MÜNCHEN

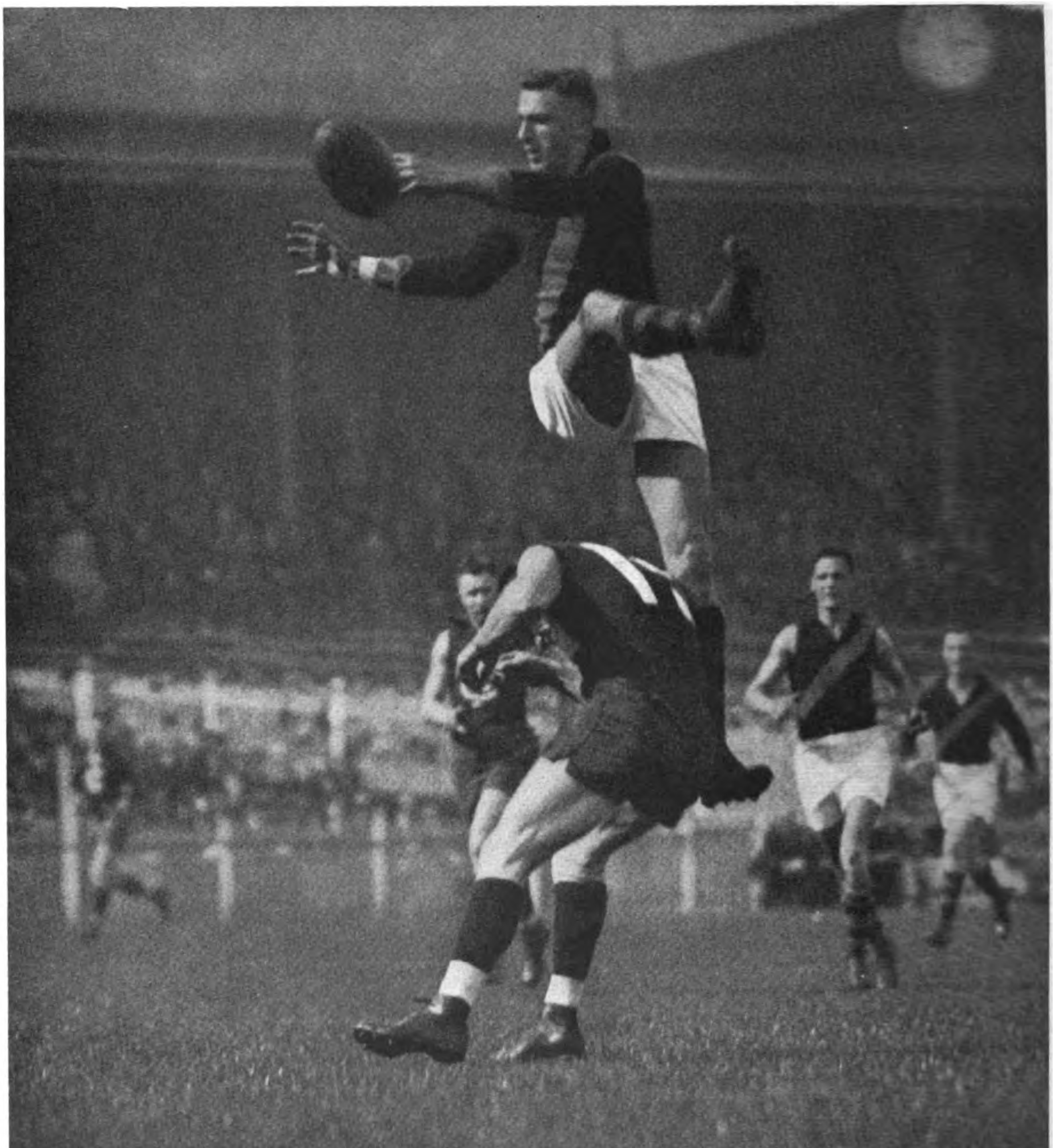


LIESEL SCHULTE   STUDIENAUFNAHME D. BAYR. LEHRANSTALT IN MÜNCHEN



KARL BÄHR, DRESDEN

MUTTER UND KIND



L. FRITZ, BERLIN

$^1/_{1000}$ SEK. EINER RUGBY-SPIELSZENE IN MELBOURNE

den, um neue Wege zu finden. Gedanken muß man haben und photographisch denken können! Und dann noch eins: Wichtig ist es, klar und eindeutig den Gegenstand und seine werbenden Eigenschaften darzustellen. Beschränken muß man sich auf das, was unbedingt nötig ist. Wer möchte heute noch für eine Zigarette dadurch werben, daß er sie im kitschigen Stillebendasein mit einer Gobelintischdecke, einer Streichholzschachtel und einem Aschenbecher darstellt, so daß man nicht weiß, was eigentlich werbend wirken soll. Besser ist es, die Zigarette groß in den Raum zu stellen, dem Raucher durch Form, Inhalt und Ausstattung Appetit zu machen. Je weniger Beiwerk, desto stärker wirkt der Gegenstand. Das muß man sich immer vor Augen halten. Auch dann, wenn man mit Schatten- und Schriftkompositionen nur so um sich wirft. Stets wird das Einfache mehr wirken als das Komplizierte.
Und dann muß sich der Photograph davor hüten, über der Komposition und der photographischen Wiedergabe das Werbemäßige zu vergessen. Diese Gefahr ist sehr groß. Und wie beim Porträt oft die Charakteristik der Bildmäßigkeit geopfert wird, so wird auch beim Reklamephoto gar zu oft ein bildmäßiges, vielleicht geschmacklich einwandfreies Photo geschaffen, das aber Werbekraft nicht mehr besitzt und daher seinen Zweck verfehlt.


Freytag: Materialphoto

Bildreporter und was dazugehört

Von Walter Stölting

Bild und Zeit

Es geht auch mit der Boxkamera. Wer photographieren kann und Spürsinn genug hat, herauszufinden, was des Photographiertwerdens lohnt, kann Bildreporter spielen mit jeder Kamera. Mag es eine Box, eine Rollfilm- oder eine alte Reisekamera sein: er wird schon seine Bilder nach Hause bringen. Für den, der noch kein Bildreporter ist, ist es auf alle Fälle nützlich und lehrreich, sich zunächst einmal mit derjenigen Kamera zu versuchen, die er gerade hat. Er wird dann selbst sehen, daß es bestimmte Arten von Aufnahmen gibt, für die es sich lohnt, auch bestimmte Kameratypen anzuschaffen, und er wird zur Überzeugung kommen, daß es zwar auch mit der Box oder der Reisekamera geht, aber nicht immer und nicht unter allen Umständen.
Bildreporter sein heißt aber auch: immer und unter allen Umständen seine Bilder nach Hause bringen können. Die besterdachte Bildidee nützt nichts, wenn die Ausführung an technischen Mängeln scheitert; nur in ganz extremen Fällen wird sich eine Redaktion erweichen lassen, eine technisch mangelhafte Aufnahme zu reproduzieren. Nur dann nämlich, wenn der abgebildete Augenblick einmalig und Gegenstand großen Allgemeininteresses ist. Das ist aber bei vorbereiteten Bildreportagen selten.
Will man sich also, mit einem tiefen Griff in die Tasche, so ausstaffieren, daß man der Aufgabe eines Bildreporters gewachsen ist, so empfiehlt es sich, rechtzeitig zu überlegen, was man wohl reportieren will und in welche Kategorie von Bildreportern man einzurücken Gelegenheit hat.
Es gibt drei Arten, die im Charakter streng voneinander getrennt werden können: das hochaktuelle Bild, das aktuelle Bild und das zeitlose Bild. Das h o c h a k t u e l l e Bild ist absolut an den Tag gebunden; es hat einen zeitlich engbegrenzten Verwendungsspielraum und kann bestenfalls auch noch in einer Illustrierten der nächsten Woche erscheinen. Danach bleibt ihm nur noch historisch-dokumentarischer Wert. Zu dieser Gruppe der hochaktuellen Bilder gehören Aufnahmen, wie: Riesenbrand eines Gasolinbehälters, Empfang einer auswärtigen politischen Persönlichkeit, Stapellauf eines neuen Schiffes, Fackelzug vor dem Palais des Reichspräsidenten; alles einmalige Ereignisse. Die Bilder dieser Ereignisse sind bildförmige Nachrichtenübermittlung.
Die zweite Art ist das a k t u e l l e Bild. Es ist nicht an den Tag gebunden, wohl aber an die Zeit, und es unterscheidet sich vom hochaktuellen Bild schon dadurch, daß es fast niemals allein gebracht werden kann. In den allermeisten Fällen ist es Bestandteil einer Serie, einer Reihe von Bildern, und es übermittelt nicht Nachrichten schlechthin, sondern ein ganzes Wissensgebiet. Es macht einen Querschnitt durch dieses Gebiet und zerlegt es in eine Reihe von Einzelstadien, die einzeln abgebildet werden können. Aktuelle Bilder sind immer Antworten auf Fragen, und die Frage muß der Reporter stellen; er muß sie so stellen, daß jeder Leser das Gefühl hat:

„Ja, richtig, diese Frage habe ich mir schon immer vorgelegt." Aber — und das ist das Entscheidende — diese Frage gilt nur für eine ganz bestimmte Zeitspanne; sie ist aus dem unmittelbaren Zeitgeschehen herausgegriffen und hätte in einem, in zwei oder in zehn Jahren vermutlich gar keine Bedeutung mehr. Beispiel: Ein neues Ernteverfahren ist erfunden — das Bild des Erfinders neben seiner Maschine ist hochaktuell, eine Bildreihe durch sein Verfahren aktuell. Oder: Jarmila Novotna singt die Antonia in Hoffmanns Erzählungen — hochaktuell; wie die Novotna singt (Einzelbilder von der Art und Weise ihres Singens) — aktuell. Oder: Arbeitslager bei der Eröffnung — hochaktuell; Arbeitslager und wie man dort lebt und schafft — aktuell. Aktuell, weil der Stoff an unsere jetzige Zeit gebunden ist, weil er sie widerspiegelt und zeigt, wie und unter welchen Umständen wir leben. Solche Bilder brauchen nicht heute, nicht morgen zu erscheinen — aber in einem halben Jahre können sie veraltet sein.



erin Tr. Lyss. Zeiss-Anast. 3,5. 1/250. 9×12-Normalfilm. 18 Uhr

Die dritte Gruppe ist weder an den Tag noch an eine Zeitperiode gebunden, sondern ist immer gültig — das ist sowohl das schöne als auch das belehrende Bild. Das, was der fortgeschrittene Amateur zu knipsen sich bemüht, gehört zu 99 % in diese Kategorie: der schöne Weg, die alte Dorfkirche, die altehrwürdigen Sitten der Wenden, wenn sie Hochzeit feiern, Berge bei gutem und schlechtem Wetter, der Kohlweißling und wie er wurde — kurz und gut: alles, was sich zur Vorkriegszeit ebenso unverändert abspielte wie heute und was sich zur Zeit, wo wir Mummelgreise sein werden, höchstwahrscheinlich noch ebenso abspielen wird wie jetzt.

Übersieht man so die drei Anwendungsgebiete der Pressephotographie — bildmäßige Übermittlung von Nachrichten, Beantwortung von Fragen, die durch die Zeit bedingt sind, und Belehrung oder ästhetische Bereicherung —, dann erkennt man auch sofort die drei großen Gruppen von Kameraleuten, die für die einzelnen Gebiete arbeiten.

Das hochaktuelle Bild kann nur von jemandem gemacht werden, der in unmittelbarem Zusammenhang mit einem großen Nachrichtendienst arbeitet — also vom festangestellten Verlagsphotographen. Sobald sich dies oder das ereignet hat oder ereignen wird, erhält er seinen Auftrag, fährt hin, knipst und kehrt auf schnellstem Wege zu seiner Redaktion zurück. Mit ihm zu konkurrieren, ist fast unmöglich, denn es geht nur dann, wenn man selbst zufällig Zeuge eines Ereignisses wird und Aufnahmen machen kann, noch ehe der Verlagsphotograph überhaupt zur Stelle sein kann. Aber auch dann geht es nur, wenn man mit äußerster Geschwindigkeit das Bild fertig macht und zur Redaktion bringt — und es kann immer noch sein, daß einem das Bild abgelehnt wird mit dem Bemerken: „Wir haben unseren eigenen Mann hingeschickt." Es müssen schon ganz besondere Motive sein, wenn man finanziellen Erfolg haben will; allermeist ist das Risiko groß.

Im Gegensatz dazu steht der zeitlos arbeitende Photograph. Für ihn ist alles Motiv, und er kann aus Tante Minnas Kochtöpfen ebensogut Kapital schlagen wie aus einem zerbrochenen Gartenzaun. Aber: sein Gegner ist seine eigene Mittelmäßigkeit. Geld machen kann er aus seiner Arbeit nur, wenn er ganz Ausgezeichnetes leistet. Die Beherrschung von Belichtungszeit, Entwicklungsverfahren, Kopier- und Vergrößerungstechnik ist ebenso unerläßlich für ihn wie die bildmäßige Auffassung. Wer in der zeitlosen Kategorie arbeitet, hat zwar alle Chancen für sich, aber auch ungefähr alle Amateure gegen sich.

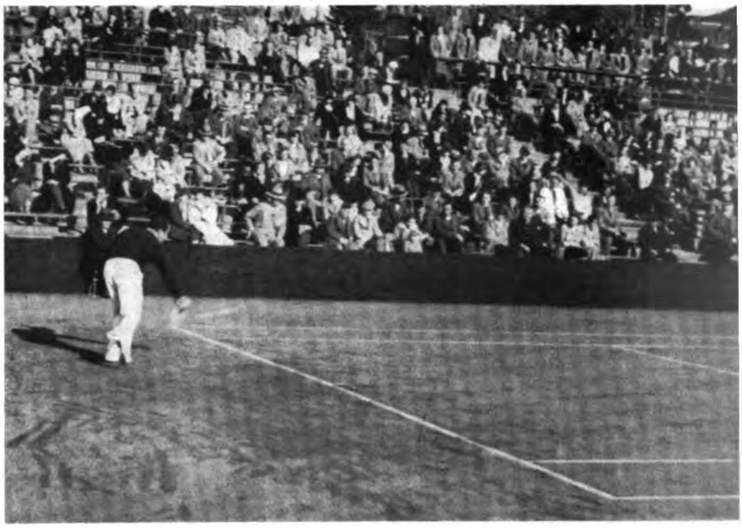
Zwischen diesen beiden Kategorien arbeitet der zeitbedingt Schaffende — derjenige, den ich als den eigentlichen Bildreporter bezeichne. Denn mit seinem Arbeiten muß er das Können der beiden anderen Gruppen verbinden: Seine Aufnahmen müssen sowohl bildmäßig und ansprechend sein wie die der zeitlos Photographierenden als auch bewegt und lebendig wie der Festangestellten. Darüber hinaus aber müssen sie eine Frage beantworten, was den beiden vorgenannten Gruppen abgeht.

Der Sportphotograph

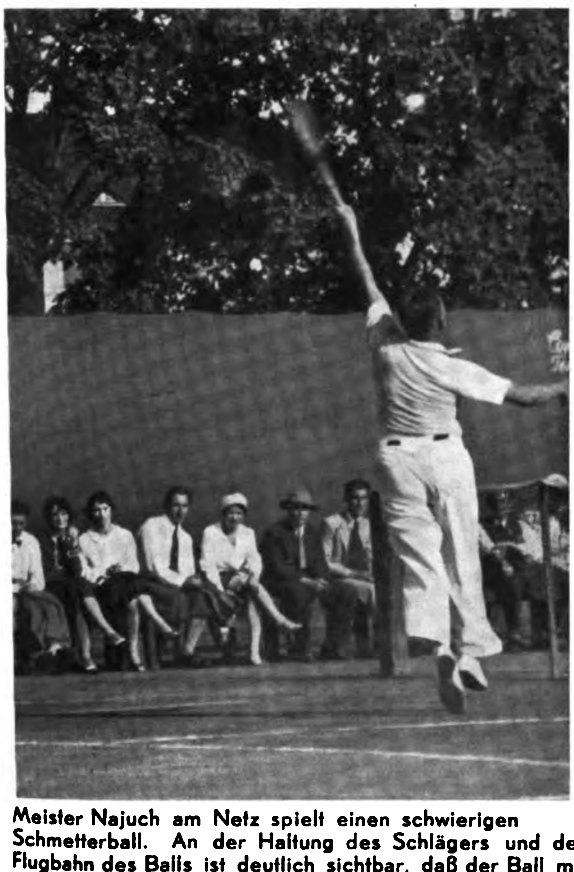
Das Gebiet der Sportphotographie ist für viele eine Terra incognita. Technik und Können versagen meist an einer scheinbaren Nebensächlichkeit, dem Einfühlungsvermögen. Wenn mit Frühling und Sonnenschein der sporthungrige Großstädter hinauszieht, um in harten Kämpfen Muskel und Gewandtheit zu messen, kommt auch das Heer der Photographen, um Höchstleistung und Sieger auf der Platte zu verewigen. Und da passiert es vielen, daß sie bei näherer Betrachtung des Bildes kopfschüttelnd sich selbst eingestehen, das Bild gibt nicht jenen hinreißenden Spannungsmoment wieder.

Woran das liegt? Seltener an mangelnder Technik oder Können als an der Unkenntnis der betreffenden Sportbelange. Genau so wenig, wie ein guter Musikkenner auch ein guter Musikant zu sein braucht, um ein richtiges Urteil abgeben zu können, braucht der Sportphotograph nicht alle Sparten des Sports zu beherrschen. Wohl aber muß er das Prinzip jedes Körpersports verstehen, um instinktiv jenen Moment höchsten Ausdrucks zu werten. Er muß z. B. beim Tennis Kenntnisse über die Art der Schläge, Technik des Ballfluges besitzen, muß wissen, was ein Netzball oder ein Back-hand ist — nur dann gelingen Aufnahmen, die auch den Laien überzeugen.

Dann die Kamera! Bei Sportarten räumlicher Ausdehnung wird die Kleinkamera trotz ihrer bequemen und raschen Handhabung versagen, selbst wenn sie über 1/300 Sekundeneinstellung verfügt. Man muß, speziell bei der Pressephotographie, zu oft Vergrößerungen von Negativausschnitten herstellen, die nicht so scharf ausfallen, als dies bei größeren Apparaten der Fall ist, und muß unter Umständen auch die Originalkopie anbieten können. Ferner braucht der Sportphotograph eine Kamera mit Schlitzverschluß und 1/1000 Sekundeneinstellung. Ein schöner Sommersonnen-Sportsonntag stellt an die Fixigkeit des Photographen höchste Anforderungen, denn der interessierte Leser wünscht seinen bebilderten Sportbericht bereits am Montagmorgen zum Frühstück. Deshalb sieht man auch die Herren Sportphotographen in ermüdendster Sonnenglut ihren schweren 13 × 18 - Apparat schleppen und bedauert sie. Aber sie gerade beliefern die Redaktionen meist am schnellsten und besten.



L. Fritz. Vom Daviscup 1932. Indien – Deutschland. Der Ball ist nur als heller Strich zu sehen. Kamera Rolleiflex 4×4. 2,8. Blende 4. Belichtung 1/300 Sek. Juni 17 Uhr



Meister Najuch am Netz spielt einen schwierigen Schmetterball. An der Haltung des Schlägers und der Flugbahn des Balls ist deutlich sichtbar, daß der Ball mit Exaktheit auf die Mitte des Schlägers treffen wird

Anders bei der Leichtathletik. Hier sind die Kleinapparate vorzuziehen. Die Leichtathletik wirkt sich — außer dem Staffellauf — meist in Einzelleistungen aus, Einzelaufnahmen, die sich sehr gut vergrößern lassen, vorausgesetzt, daß man mit ganz großen Geschwindigkeiten arbeiten kann. Ein Diskus z. B. wird nur sehr selten in voller Rundung zu sehen sein, er wird wie der Tennisball verwischt oder verlängert auf die Platte kommen.

Die Sportphotographie ist vielleicht die schwierigste Art der Reportage. Man muß selbst mitschwingen im Feuer des Kampfes, muß den Blick für das Zusammenklingen von Muskelkraft und Durchgeistigung, Bewegung und Siegeswillen haben, muß die Geistesgegenwart besitzen, den kritischen Augenblick zu knipsen — kann es aber nur, wenn man aus der Kenntnis des Sportkampfes heraus jenen Schnappschuß erahnt, der zur einzigartigen Ausdrucksform des Geschehens wird. von Witzleben.

Die Sportbildreportage

Von W. May, München

Sportaufnahmen finden heute überall Interesse, insbesondere in der Presse. Dieser ist es aber nicht möglich, ihre Photographen zu jeder sportlichen Veranstaltung hinzuschicken. Häufig obliegt daher der Bildbericht Amateuren, die am Ort selbst wohnen, sportkundig und sportbegeistert sind und die das Risiko von Aufnahmen auch ohne Verwertungsaussichten freudig auf sich nehmen. Der Berufsphotograph hingegen, an feste Aufträge gewöhnt, scheut merkwürdigerweise dieses Risiko, das sonst jeder auf sich nehmen muß, der gegen Honorar und ohne feste Verpflichtung an der Presse mitarbeitet, zum Ärger mancher Redaktion, die häufig über zwar viele gut gemeinte, selten aber über wirklich zufriedenstellende Bilder verfügt.

Der ateliergewohnte Berufsphotograph, der selten bewegliche Objekte vor das Objektiv bekommt, ist sich der Schwierigkeiten und Sonderheiten der Sportphotographie pressetauglicher Art nur selten bewußt. Oft bringt er spannungslose, wenn auch sonst tadellose Bilder, Gruppenaufnahmen der Sportler oder gar gestellten „Sport", wenn er einen Auftrag bekommt.

Der sportlich geschulte und interessierte Betrachter will aber im Bilde Details suchen und erkennen können, die ihn speziell interessieren, und merkt sehr rasch, wenn ein Sujet gestellt ist oder, wenn schon bewegt, dennoch einen sportlich unwichtigen Moment wiedergibt. Um nun dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, das Bild „lesen" zu können, ist für Sportaufnahmen allerschärfste Wiedergabe



Najuch bei einem sehr schweren Rückhandschlag
Jca, Compur Doppelamatar 1 6,8, F/13,5. 1/250 Sek.
Mai 17 Uhr

der sportmäßig wichtigen Einzelheiten erste Bedingung, und nur Anfänger versteifen sich darauf, daß im Klischee dann doch alles „schlechter" herauskommt, oder verwechseln Härte mit Schärfe. Ganz nebenbei bemerkt bedarf es zu Sportaufnahmen vor allem auch eines sportlich geschulten Blicks, über den nicht jeder verfügt, der bei einiger Freude am Sport aber geübt und ausgebildet werden kann. Die Schärfe des Bildes ist in hohem Grade von der Abblendung abhängig. Der Blendentechnik ist daher gerade in der Sportpraxis höchste Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Blende hat die Aufgabe, die für den speziellen Fall zweckmäßigste Tiefenschärfe und Lichtmenge zu regulieren. Beim sportlichen Geschehen ist aber die Belichtungszeit vorgemessen durch die Schnelligkeit, mit der sich das Objekt bewegt. Daher hat sich die Blende zuerst nach der notwendigen Verschlußgeschwindigkeit zu richten und kann nur dann Benutzung finden, wenn genügende Lichtfülle es gestattet. Die Aufgabe der Bildberichterstattung beim Sport ist die, „charakteristische" Momente im Bild festzulegen. Sie im Augenblick ihres Ablaufs als charakteristisch zu erkennen oder auch nur zu empfinden, das ist die intellektuelle Kunst der Berichterstattung. Technische Kunst ist es, den sich blitzschnell und unerwartet ergebenden und ebenso blitzschnell unwiderruflich entschwundenen Moment bildgerecht einzufangen. Auf den Moment und das isolierte wichtige Geschehen dieses einen Momentes kommt es an, Nebengeschehnisse auf gleichem Felde, Hintergründe usw. sind daneben unwichtig, lenken ab, schwächen im Bilde das Sportereignis, auf das es ankommt, so daß man sie häufig vermeidet oder entfernt. Daher ist es fast immer ratsam, nur wenig abzublenden, um nicht den Hintergrund zu scharf zu bekommen, zumal er später im Druckbild sowieso infolge der dort geringeren Abtonung auffälliger wird.

Soll andererseits aber das ganze Feld (z. B. zur Kontrolle und Darstellung des Zusammenspiels oder wenn es gilt, aus der Stellung der Mannschaften das Zustandekommen eines Tors dem Leser auch in früheren Phasen noch rekonstruieren zu lassen) scharf sein, also Situationen in verschiedener Entfernung gleichmäßig zur Anschaulichmachung gebracht werden, so ist vor allem Aufnahmematerial allerhöchster Empfindlichkeit notwendig. Trotzdem wird dieser Versuch bei voll offener Blende immer nur zum Teil gelingen, was dem angedeuteten Zweck dann aber meist dennoch genügt.

Sport ist Bewegung, und Bewegung ist des Sportes Wesen und des Sportbildes Inhalt. Auf das Verhältnis von Belichtungszeit zur Objektschnelligkeit habe ich schon hingewiesen. Sie muß desto mehr verkürzt werden, je schneller die Eigenbewegung des Objektes ist und je näher es dem Standorte des Reportierenden zueilt. Häufig aber ist man schlechter Lichtverhältnisse wegen, die unvermittelt und meist im ungeeignetsten Moment einsetzen, gezwungen,

die Belichtungszeit zu verlängern. Das erreicht man, indem man sich weiter vom Objektort entfernt, — was aber nur höchst selten im spannenden Augenblick ratsam und möglich sein wird, selbst dann, wenn man sich ordnungsgemäß vorher über jede nur denkbare Möglichkeit orientiert hat mit ein paar Sprüngen seinen Standort und seine Standhöhe zu verändern. In solchen Fällen versuche man, die Bewegung von schräg vorn zu erhaschen oder gar in die Achsenrichtung des Apparates zu bringen. Im letzteren Falle kann die Belichtungszeit bis zu zwei Drittel, im ersteren immerhin noch bis um ein Drittel verlängert werden, wenn die Bewegung in einen Winkel von 45° gelegt wird. Dies gilt für den weiten Spielraum (Fußballplatz usw.).

In sehr häufigen Fällen wird eine genaue Neueinstellung unmöglich sein, wie dies ja meist bei den dauernd bewegten Spielvorgängen (Fußball, Hockey usw.) der Fall ist. Hier bleibt auch dem besten und gelenkigsten Aufnahmetechniker nichts anderes übrig, als mit „unendlich" zu arbeiten. Wenn auf diese Weise auch nur kleine Aufnahmen zustande kommen, so sind diese doch scharf und vergrößerungsfähig, und aus Vergrößerungen läßt sich mancher gute und ausgezeichnete „Schnitt" machen. Und ich kann verraten, daß sehr sehr viele Aufnahmen, von denen sich der Betrachter sagt: wie er nur gerade diesen Moment, diese Einzelsituation so kaltblütig und famos auf die Platte gebracht hat, in Wirklichkeit gute Schnitte sind.

Einen anderen Weg, seine Kamera auf irgendeinen Punkt, irgendein Kennzeichen des Platzes einzustellen und dann abzuwarten, bis sich gerade hier und gerade in der gewählten Entfernung etwas ereignet, was der Aufnahme wert ist, kann ich nicht empfehlen. Wenn ja, ist es ein Treffer auf Zero.

Ist hingegen der Bewegungsspielraum der aufzunehmenden Personen gering (Geräteübungen, Hochsprung, Weitsprung, Diskuswurf usw.), so sehe ich nicht ein, warum man die Vorteile des Stativs außer acht lassen soll. Es mag zugegebenermaßen im großen Spielraum hinderlich sein, ja der Aufnahme geradezu gefährlich werden, wenn es gilt, blitzschnelle Bewegungen und Stellungsänderungen zu vollführen. Beim engen und abgezirkelten Bewegungsfeld aber habe ich mit der Stativverwendung nur beste Erfahrungen gemacht.

Ähnliches gilt für die Apparate selbst. Der leichte bewegliche Kleinapparat ist vor dem weiten Feld das Gegebene, ohne daß man deshalb den schwereren, zuverlässigeren daheim läßt. Im engen Feld ist das Resultat der schwereren Kamera das Sichere und vor allem Bessere. Aber die Kleinfilmkamera ist auch hier das „Skizzenbuch", wenn auch selten mehr. Es ist für niemand gut, zu wissen, daß er photographiert wird. Sagen Sie einem Menschen, daß er photographiert wird, und er offenbart Ihnen seine persönlichsten Schwächen und Wünsche, selbst wenn er Notwendigeres zu tun hätte. Aber ich habe gute Erfahrungen damit gemacht, wenn ich mich vorher mit dem Sportler, seinem Manager oder Platzmeister

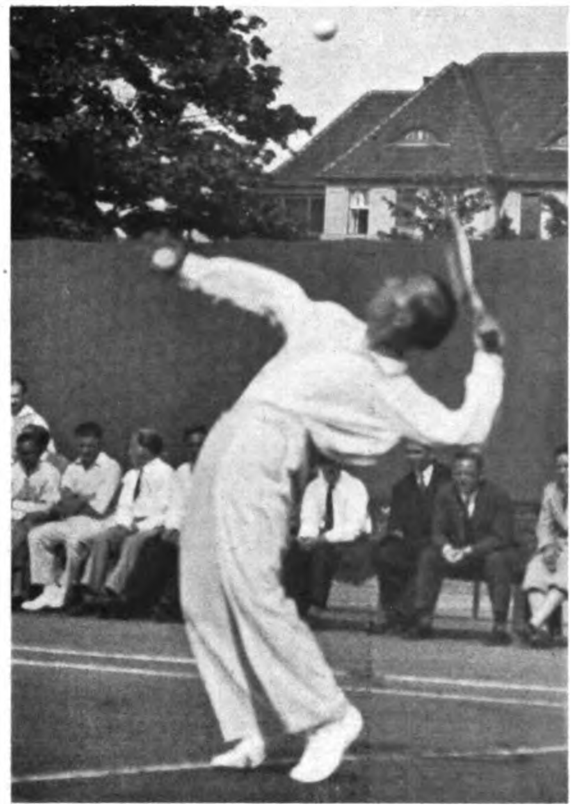


Najuch beim Aufschlag. Bei der etwas flachen Haltung des Schlägers ist zu erwarten, daß der Ball mit Effet das gegnerische Feld erreichen wird. Die Kraft des Schlages liegt im Oberarm, während das Handgelenk mit einer kurzen, scharfen Drehung das Effet verursacht.

verabredete auf eine Stelle oder einen kleinen Raum, in den nach bester Möglichkeit der sportliche Effekt verlegt werden sollte. Diese Stelle kennzeichnete ich mir durch einen Zweig, einen Schneeball, den ich dort hinlegte. Ist nun die Entfernung des vorbeieilenden Objektes vorher nicht oder nur ungenau bestimmbar, so ist die Scharfeinstellung mittels der Entfernungsskala nach Einschätzung festzustellen.

Die besprochenen Fälle gelten der sportlichen Bewegung. Der Reporter kann aber auch fast bei allen Sportarten blitzschnell vergehende Dauer-Augenblicke der Stellung (Ruhe) feststellen. Die sportliche Bewegung ist ja nicht kontinuierlich, sie besitzt den sogenannten Umkehrpunkt (toten Punkt). Diese scheinbare Zufälligkeit ist für den Photoreporter des Sports wichtig und nützlich, zumal der Augenblick der verlangsamten (sich totgelaufen habenden) Einzelbewegung fast immer der photographisch wichtigste Moment ist. Solche Aufnahmen lassen sich je nach Verlauf und Entfernung mit $^1/_{200}$ bis $^1/_{100}$ Sekunde mit überraschender Präzision und Schärfe festhalten. Sie bilden Meisterstücke der Sportphotographie, zu ihrem Gelingen gehört ein Wissen um den sportlichen Bewegungsablauf, feine Kräfteabschätzung, große Einfühlungsgabe in den Körper des einzelnen Sportlers, Kaltblütigkeit und dann noch Glück.

Das klassische Beispiel des „toten Punktes", an dem dieser deutlich gemacht werden kann, ist die be-



Hier wird der Ball geschnitten. Die Haltung des Schlägers deutet darauf hin, daß die Saitenbespannung über den Ball streicht und ein Effet erhält. •Der links geschlagene Ball biegt dadurch etwas rechts ab

kannte antike Plastik des Diskuswerfers. Beim Diskuswurf liegt der tote Punkt auf dem Moment nach dem vollen Zurücknehmen des Armes, in dem der Körperschwung, der in seinem weiteren Verlauf den Arm wieder nach vorn wirft, gerade erst einzusetzen beginnt. Der so festgelegte Körper zeigt sich in seiner größten Verwindung und so in seiner ausdrucksvollsten Haltung. Beim Fußball liegt der tote Punkt analog auf dem Augenblick, in dem der ausholende Fuß seine Bewegung nach rückwärts vollendet hat und nun sich anschickt, nach vorn zum Stoß zurückzukehren, bzw. z. B. da, wo der Fuß, der den Ball gestoßen hat, seine höchste Streckung erfährt. Beim Rudersport ist es der Moment, wo das angezogene Ruder freigelassen wird zum Rücklauf, gleichermaßen bei Sprüngen vom Gerät oder Hindernis. Beim Hindernislauf z. B. ist es der Augenblick über der Hürde, richtiger der höchste Höhepunkt der Sprungkurve, bis zu dem die Auftriebskräfte den Körper hinführten, die mit ihm ausgelaufen haben, ohne daß schon das Fallgewicht eine beschleunigende Fallwirkung seinerseits ausübt.

Ein Wort noch über Start- und Zielaufnahmen. Es sei verraten, daß sie fast immer Treffer sind, weil sie nicht allein sportliche, sondern auch psychologische Momente darstellen. Beim Start liegt die Anspannung in allen Linien der Körper, nicht allein im Gesicht, beim Ziel die Abspannung und eventuell die Siegerfreude. Man hat nur stets Schwierigkeiten, nahe genug an Start oder Spurt heranzukommen, und in eine Stellung, die die Physiognomie einzufangen erlaubt.

Es ist auf alle Fälle gut, wenn auch nicht immer unumgänglich notwendig, Presseausweise oder Empfehlungen an die Leiter der Veranstaltung zu besitzen. Die erfolgswichtige Bewegungsfreiheit im Gelände hängt davon ab, wie sie davon abhängt, auf anständige Weise, sagen wir: keck, sein zu können. Es ist auch klug, sich nicht dahin zu stellen, wohin eine zärtliche Veranstalterregie ihre Pressephotographen „kalt“ stellt, gegebenenfalls auf die Vorteile des Kartenmannes zu verzichten und sich beim Publikum niederzulassen, das oft schon aus Neugierde auf die Tätigkeit des Pressephotographen besser auf die Karte reagiert und liebenswürdiger als die Veranstalter selbst.

Die Aufnahmen, die man mit dem Brillant- oder Spiegelsucher einfängt, werden normalerweise in halber Körperhöhe gemacht, während man beim Durchschnittssucher in Augenhöhe abfängt. Möglichkeiten, die der Standort zulassen muß.

Die Presseverwendbarkeit der Aufnahme bedingt, daß diese, um auch den Nichtsportlern etwas damit zu geben, auch einen ästhetischen oder sensationellen Bildwert erhalten soll. Es gibt Hunderte von Tricks, eine Aufnahme frappierend zu machen. Man sucht z. B. den Himmel in den Hintergrund zu bekommen — z. B. bei Sprüngen —, um den Eindruck besonderer Höhe des Sprunges zu verstärken, indem so alles aus dem Bilde gelassen wird, was dem betrachtenden Auge als Anhaltspunkt oder Vergleich für die Sprunghöhe gelten könnte (Froschperspektive). Andererseits nimmt man die Vogelperspektive zu Hilfe, was beim Schwimmsport fast unerläßlich ist, bei Ruderregatten, bei einzelnen Freilandspielen (z. B. Tennis) sehr wirksame Bilder abgibt und sogar bei leichtathletischen Sportübungen mitunter verblüffende Sensationalität der reinen Bildwirkung hervorruft, ohne daß doch dabei in allen den genannten Fällen der sportkundige Betrachter um sein auf die Einzelheit abzielendes Bildstudium gebracht werden müßte.

Wenn diese notwendigerweise nur kurzen Ausführungen dem Leser einen Begriff von den geistigen, bildnerischen und pressetechnischen Bedingungen der reportierenden Sportphotographie vermitteln konnten, haben sie ihren Zweck erreicht, und der Leser, der Lust und Begabung in sich verspürt, möge beginnen, Erfahrungen und Erfolge auf diesem so zeitgemäßen und so überaus interessanten Gebiete zu sammeln. Theoretisches Anschauungsmaterial bieten ihm unter anderem auch die gut geleiteten Sportzeitungen in Menge — dafür, wie man es machen, und dafür, wie man es nicht machen soll.

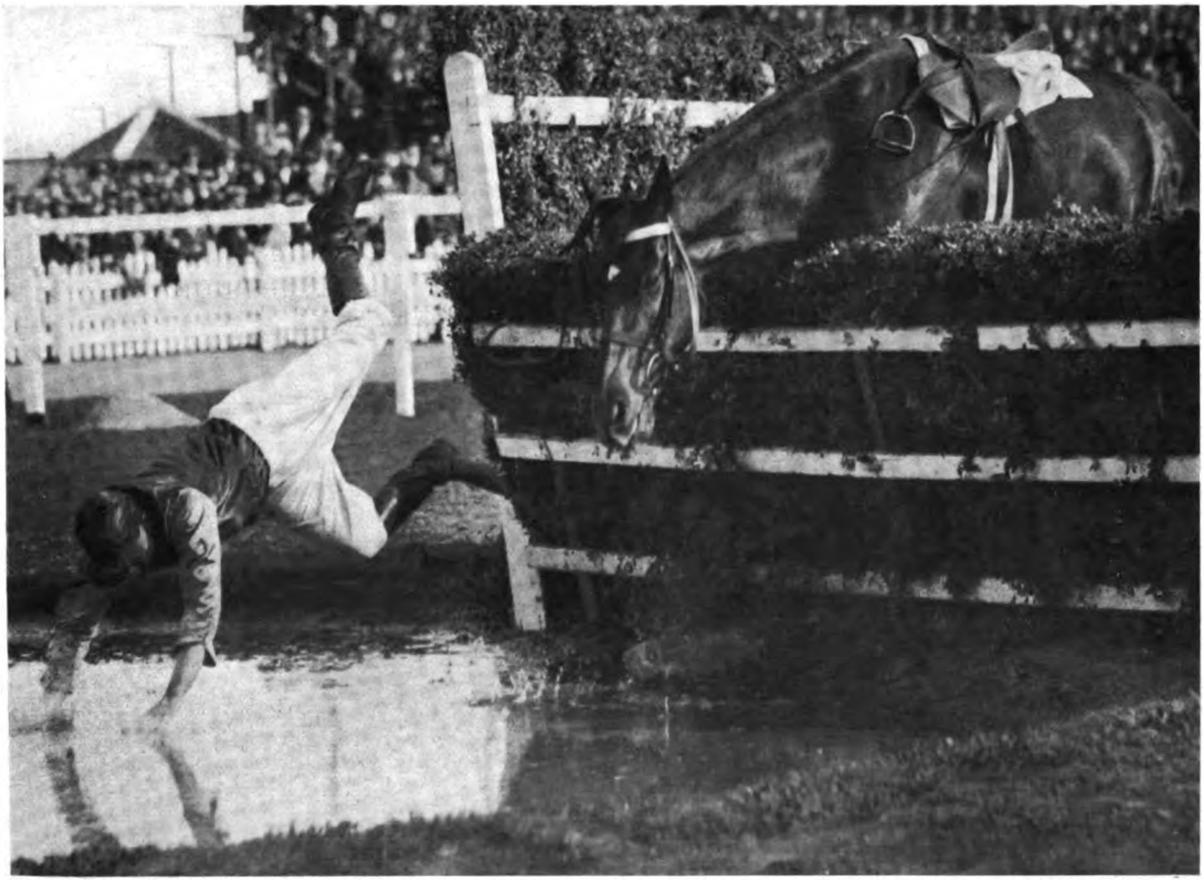
Technisches

Umkehrbäder

benutzte man bekanntlich unter anderem bei der Herstellung von Dreifarbenrasterbildern und Kinopositivfilmen (Umkehrfilm). Es wird hierzu unter anderem eine Lösung von Kaliumpermanganat mit Schwefelsäurezusatz benutzt. Bei diesem Bleichungsprozeß liegt die Tendenz vor, Mangandioxyd auszuscheiden, das Flecken mit metallischem Glanz ergibt. Es tritt eine Gerbung der Gelatine ein, jene begünstigt das Absetzen des Mangandioxyds; die Bleichung geht langsamer vonstatten, und das Bad verliert an Kraft. Die Kodak-Gesellschaft in London hat ein englisches Patent auf ein Verfahren erhalten (British Journ. 28/10), das der erwähnten Ausscheidung beim Umkehrfilm vorbeugt bzw. dieselbe verringert. Die Wirkung des Bades wird dabei gleichmäßiger und sicherer, auch hält sich die Lösung länger. Dies wird durch gewisse Zusätze zum Permanganatbade erreicht. Es kommen hier vornehmlich zwei Hauptgruppen in Betracht: die löslichen einfachen Fluoride sowie ihre Komplexe, dann die mehrbasischen unorganischen Säuren (Phosphorsäure usw.) und ihre Salze. Diese alle bringen eine wesentliche Verbesserung des Prozesses. Das Bleichbad verbleibt klar und länger gebrauchsfähig, gibt nur sehr wenig Schlamm oder Schmutz und arbeitet zuverlässiger. Die Gelatine wird nicht gehärtet. Dieses Resultat glaubt man dem Umstand zuschreiben zu müssen, daß sich die zugefügten Substanzen mit den ersten Reproduktionsprodukten des Permanganats, die jene Übel verursachen, verbinden.

Die mehrbasischen Säuren können als solche benutzt werden. Wenn in dem Bade schon eine freie Mineralsäure vorhanden ist, so können jene auch in Form von löslichen Salzen gebraucht werden. Als ein Bad mit Zusatz einer mehrbasischen Säure wird das folgende Beispiel gegeben: Vierprozentige Lösung von Kaliumpermanganat 5 Teile, Schwefelsäure (20 proz.) 5 Teile, Phosphorsäure 2 Teile, Wasser 100 Teile.

Im allgemeinen genügt ein Zusatz von 1—2 % mehrbasischer Säuren oder ihrer Salze zu dem Bleichbad. Man kann auch mehr nehmen, aber doch nicht beliebige Mengen; denn es scheinen Zwischenstufen zu existieren, wo die Wirkung schlechter wird. Man setze z. B. von der Phosphorsäure weniger als 2 % oder mehr als 8 % zu. Es ist selbstverständlich, wenn Phosphorsäure als Mineralsäure benutzt wird, also wenn die Schwefelsäure durch Phosphorsäure ersetzt wird, so braucht das Bad nur einfach aus Kaliumpermanganat, Phosphorsäure und Wasser zu bestehen. Zum Schluß sei noch eine Formel für ein Bad mit Fluorid angeführt: Vierprozentige Lösung von Kaliumpermanganat 50 ccm, Schwefelsäure (20 proz.) 50 ccm, Kieselfluornatrium 2 g, Wasser bis zu 1 l. P. H.



Interphoto L. Fritz. Die ausgezeichnete Aufnahme eines Sturzes bei einem Rennen

Das Umkehrproblem

Belichtungsfehler können durch entsprechend geleitete Entwicklung und durch richtig angepaßte Kopierung weitgehend ausgeglichen werden; zum Ausgleich von Entwicklungsfehlern stehen neben der nicht allzu wichtigen Verstärkungs- oder Abschwächungsmöglichkeit nur die sinngemäß gewählten Kopiermittel zur Verfügung. Im modernen Umkehrverfahren, in welchem unmittelbar aus dem belichteten Negativ das positive Bild erzeugt wird, konzentriert sich die Verbesserungsmöglichkeit auf viel engere Grenzen; es wachsen also die Schwierigkeiten des Ausgleichs falscher Belichtungen in hohem Grade. Die Kinematographie, die inzwischen sehr zurückgegangene Automatenphotographie, die preiswerte Vervielfältigung von Dokumenten, Drucksachen usw. bedienen sich der Bildumkehrung, der unzählige Arbeiten der letzten Jahre galten und die vor allem für die Zukunft der Schmalfilmerei von größter Bedeutung ist. Dr. Lummerzheim schildert in anschaulicher Weise die im Umkehrproblem liegenden Möglichkeiten der Bildverbesserung (Jahrb. d. Kinoamat. 1933). Neuzeitliche Umkehremulsionen bestehen aus einer Mischung grobkörniger hochempfindlicher und feinkörniger niederempfindlicher Bromsilbergelatine; erstere dient zum Aufbau des Negativs, letztere für das Positiv, welches dann entsprechend feinkörnig und in beträchtlichem Ausmaße vergrößerbar ist. Unter- und Überbelichtung vermag ein normaler, länger oder kürzer einwirkender Entwickler im Umkehrbild nicht auszugleichen; wenn man jedoch dem Entwickler ein schwaches Lösungsmittel für Bromsilber in geringen Mengen zusetzt, so tritt dies bei der nicht allzulange währenden Entwicklung eines normal belichteten Films nicht wesentlich in Erscheinung und läßt genügend Bromsilber zum Aufbau des positiven Bildes übrig. Wird jedoch ein unterbelichteter Film längere Zeit entwickelt, so tritt neben der negativen Silberausscheidung auch Bromsilberauflösung in beträchtlichem Grade ein, und das übrigbleibende Bromsilber liefert dann trotz der ursprünglichen Unterbelichtung ein normal gedecktes, nicht zu dunkles Positiv. Auf diesem Wege lassen sich beträchtliche Ausgleiche schaffen, die auch noch dadurch unterstützt werden können, daß man die zweite Belichtung zur Positivherstellung nicht im vollen Tageslicht, sondern dosiert vornimmt, also nicht alles noch verfügbare Bromsilber, sondern nur einen Teil desselben zum zweiten Bilde benutzt; in einem solchen Falle muß man die übriggebliebenen Bromsilberreste durch ein Fixierbad entfernen, welches bei der völligen Durchentwicklung natürlich nicht gebraucht wird. prodest.

Verschiedenes

Photographieren im Gerichtssaal

Ein Zeuge, der während der Gerichtsverhandlung von einem Bildberichterstatter photographiert wurde, verlangte von diesem die Herausgabe des Negativs und der Kopien mit dem Verbot der Verbreitung der Aufnahme. Das angerufene Amtsgericht entschied aber zugunsten des Berichterstatters. Die „B. Z. a. M." schreibt dazu:

Den Anlaß zu dieser urheberrechtlichen Streitigkeit bot ein Strafprozeß in Moabit, in dessen Verlauf der Bildberichterstatter einen Zeugen, der in Hakenkreuzuniform erschienen war, während der Eidesleistung photographierte. Der Bildberichterstatter bekam dafür eine Ordnungsstrafe, die aber das Kammergericht aufhob. Daran schloß sich die Klage des Zeugen auf Nichtverbreitung der Photographie. In der Begründung des Urteils, durch das der Photograph recht bekam, wird grundsätzlich davon ausgegangen, Photographieren im Gerichtssaal sei zulässig. Soweit der Photograph jedoch bei der Aufnahme den ungestörten Verlauf der Gerichtsverhandlung oder die Würde des Gerichts verletze, könne gegen ihn polizeiliche Maßnahmen ergriffen werden.

Staatsgefährliches Photographieren

Aus Prag fuhren die „Singing Babies", die dort ein Konzert gaben, nach Bukarest. Vor der Abfahrt gab es herzlichen Abschied, vom Deutschen Theater waren der Dramaturg und zwei Schauspieler den Damen beim Verstauen ihrer Koffer behilflich, und es wurde auch geknipst. Kaum hatte sich der Zug in Bewegung gesetzt, wurden die Herren vom Theater und der Bildberichterstatter vom Verkehrsbeamten ersucht, ihm zu folgen. Am Bahnhofsausgang wird ihnen bedeutet, sie würden wegen unerlaubten Photographierens auf dem Bahnhof bestraft. Das „Prager Tageblatt" erkundigt sich darauf bei der Polizei, was eigentlich zu photographieren verboten oder erlaubt sei. Verboten ist das Photographieren aller öffentlichen Gebäude, auch wenn sie historisch interessant sind, aller Militärobjekte und der mit ihnen zusammenhängenden Häuser und Gegenstände, der Lokomotiven und Eisenbahnen, der Brücken (mit Ausnahme jener, die nicht für kriegstechnische Operationen geeignet sind), kurz aller Gebäude, die im Kriegsfall irgendeine Rolle spielen könnten. Interessant ist, daß man z. B. auf dem Hradschin nur das photographieren darf, was nicht im Dienste der öffentlichen Verwaltung steht. Das Ministerium für nationale Verteidigung darf man natürlich nicht photographieren, dafür aber kann man in jeder Trafik eine Ansichtskarte kaufen, auf der das Ministerium zu sehen ist. Das gleiche gilt von den Kasernen, deren Photographien auf Ansichtskarten in den Kantinen zu haben sind. Auf die Frage, warum man hier keine Warnungstafeln anbringe, erhält man zur Antwort, daß es unmöglich sei, auf Objekte aufmerksam zu machen, die im Kriegsfall eine Rolle spielen können!

Zu unseren Bildbeilagen

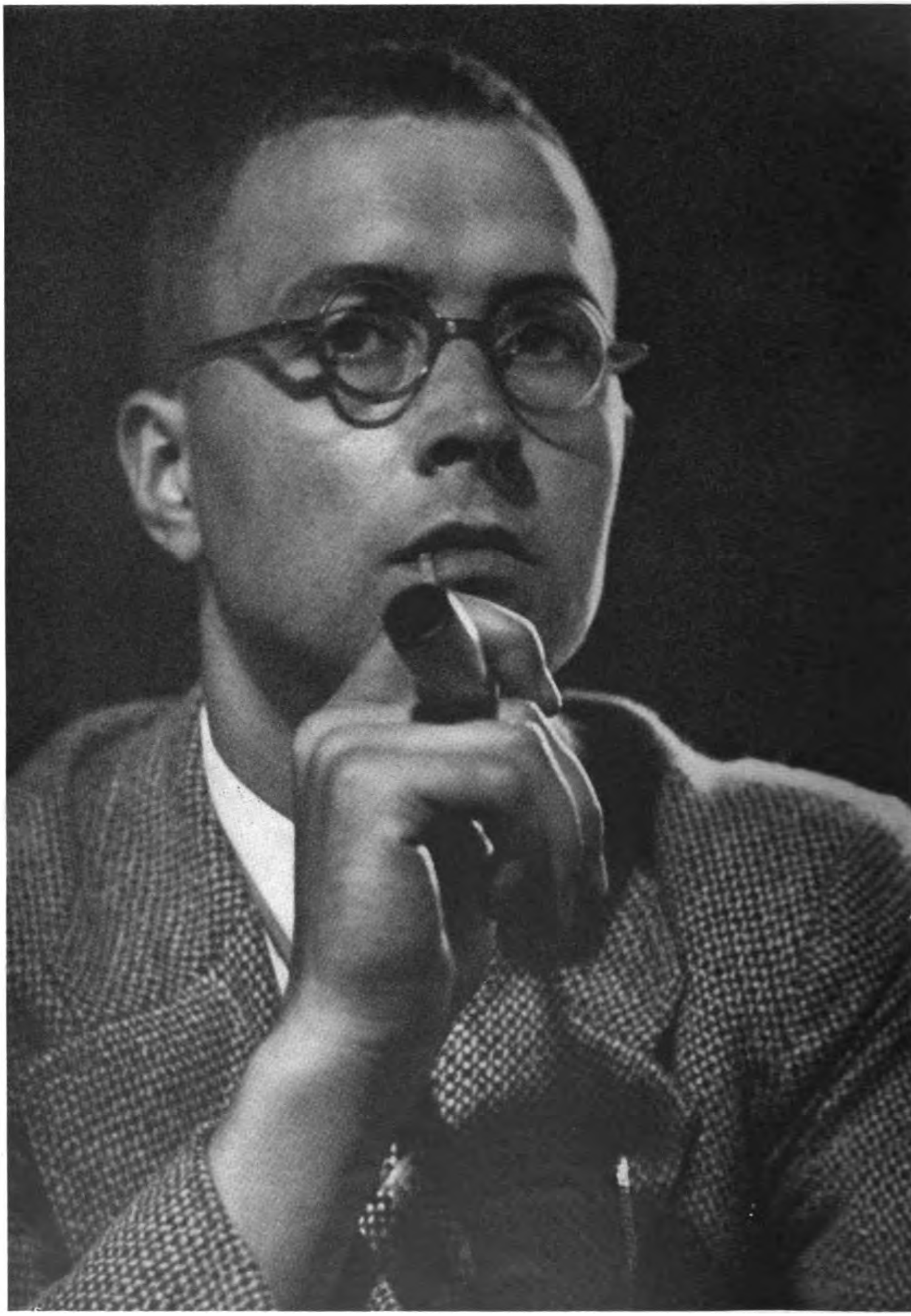
Schulaufnahmen sind als Ergebnis des Unterrichts wie als Befähigungsproben des Schülers interessant und lehrreich. Zur Beurteilung von beidem wäre aber natürlich eine viel größere Anzahl von Arbeiten erforderlich, als wir sie hier zeigen können. Immerhin lassen auch diese wenigen Reproduktionen erkennen, daß Konventionelles gemieden wird und daß der Schüler eigenen Ideen folgen kann. Anders wären sich die Auffassungen auch ähnlicher. Vornehmlich scheint in diesen Aufnahmen auf Raumwirkung Wert gelegt zu sein — das wichtigste Moment für die Bildwirkung. Und sowohl der gut begrenzte große Kopf mit den Händen, die das Gesicht einfassen, wie der Ausschnitt des am Tisch sitzenden jungen Mannes und die beiden Mädchenköpfe mit der Bewegung entsprechenden Blickrichtung sind in dieser Beziehung bemerkenswert.

Besonders gut sowohl in der bildhaften Wirkung wie in ihrer Natürlichkeit erscheint uns dann die Aufnahme von Bähr. Die ausgezeichnet erfaßte Sportszene und die Aufnahmen von Freytag dienen gleichzeitig als Illustrationen zu den folgenden Artikeln. Die geschmackvolle Photomontage als Werbephoto von Pecsi konnten wir seiner Publikation „Photo und Publizität" entnehmen.

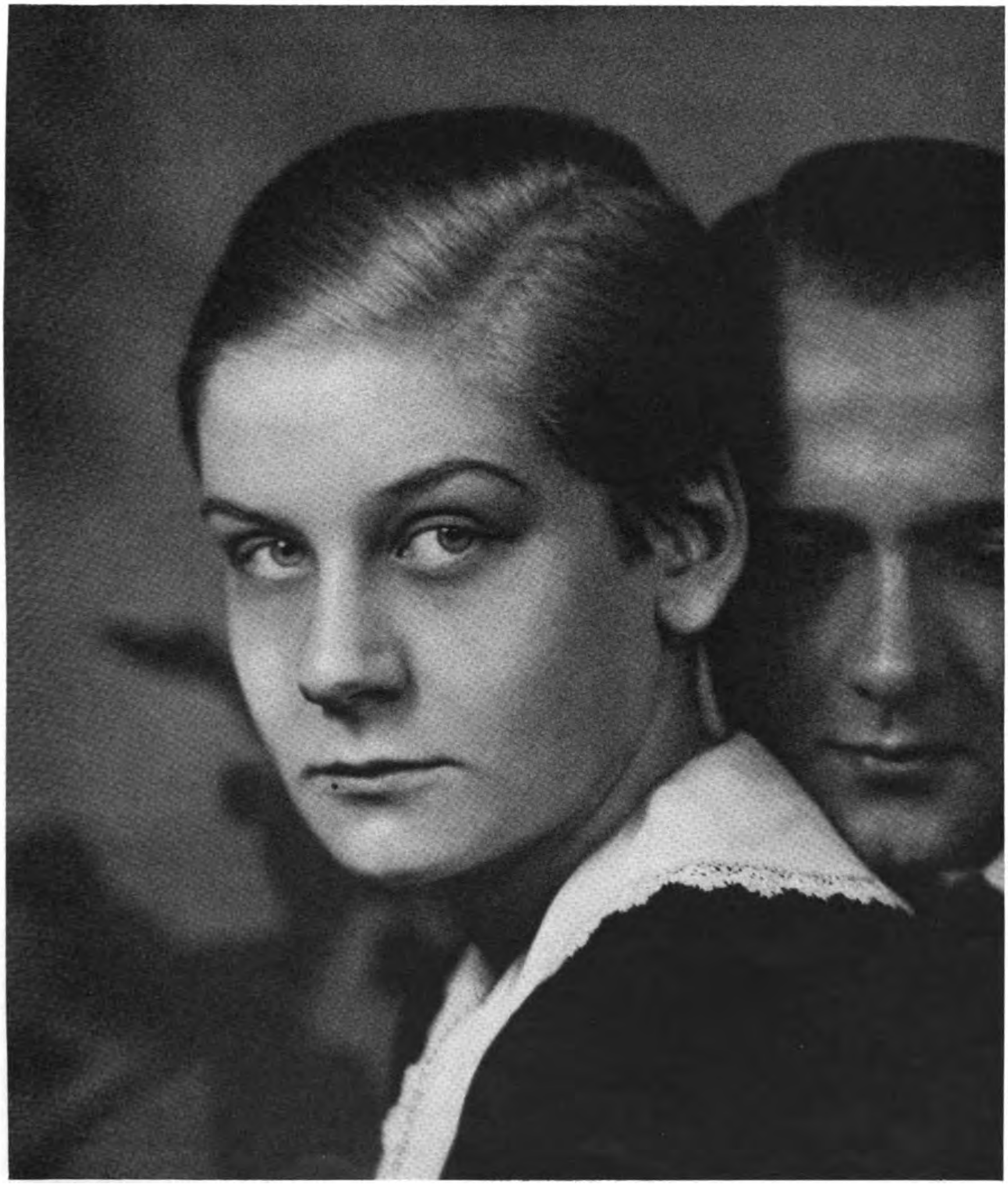


JOS. KESSEL, V.K.F., KÖLN

DOPPELBILDNIS, LIEBENDE



HANS HOLDT, V.K.F., KÖLN



JOS. KESSEL, V.K.F., KÖLN DOPPELBILDNIS, GESCHWISTER



EUG. COUBILLIER, V.K.F., KÖLN

Porträt des Oberbürgermeisters

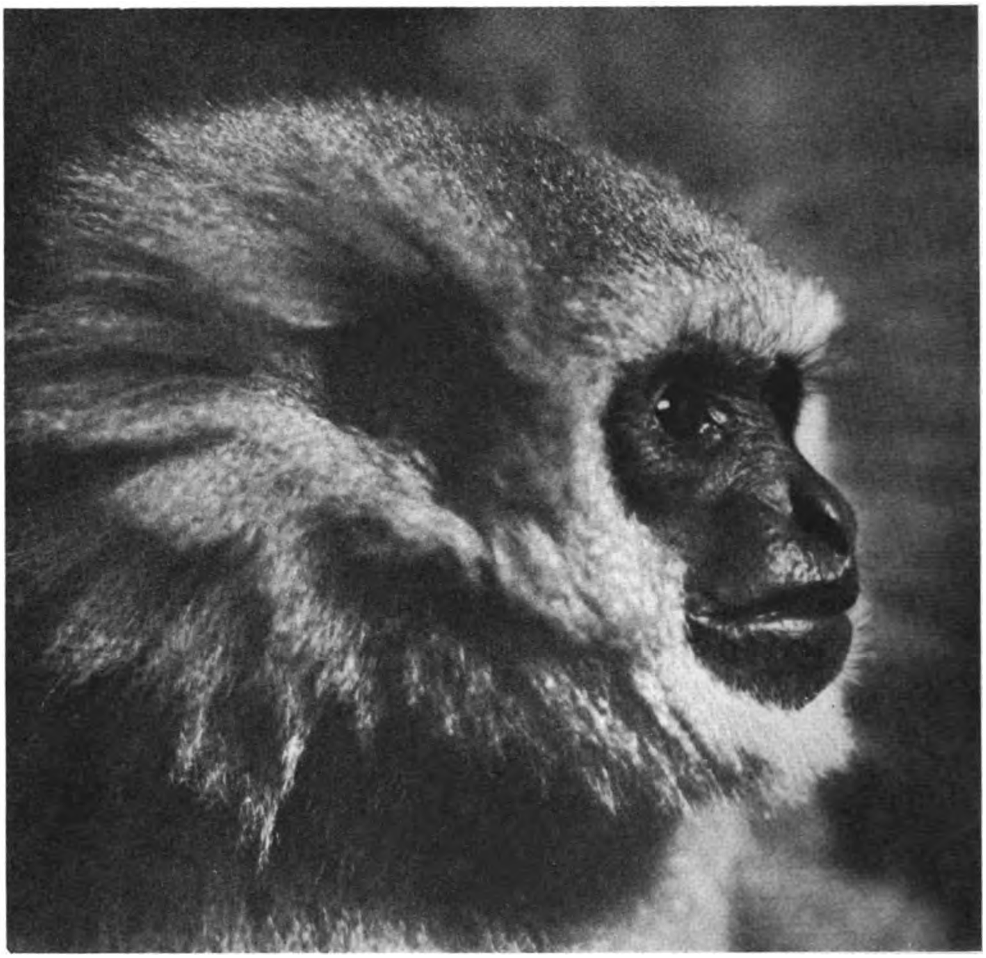




EHRLICH, V.K.F.,
KÖLN

KINDER-
AUFNAHMEN

AUSDRUCKSSTUDIEN



ELFE SCHNEIDER
BERLIN
ZOOLOG. GARTEN
GIBBON

Mit Ernemann Spiegelreflex 9x12, Br. 21 cm, Öffnung 4,5, Bel. $^{1}/_{60}$ Sekunde, heller Innenraum



BARTROBBE

Morgensonne, Öffnung 6,3, Belichtung $^{1}/_{60}$ Sek., auf Andresa-Platte

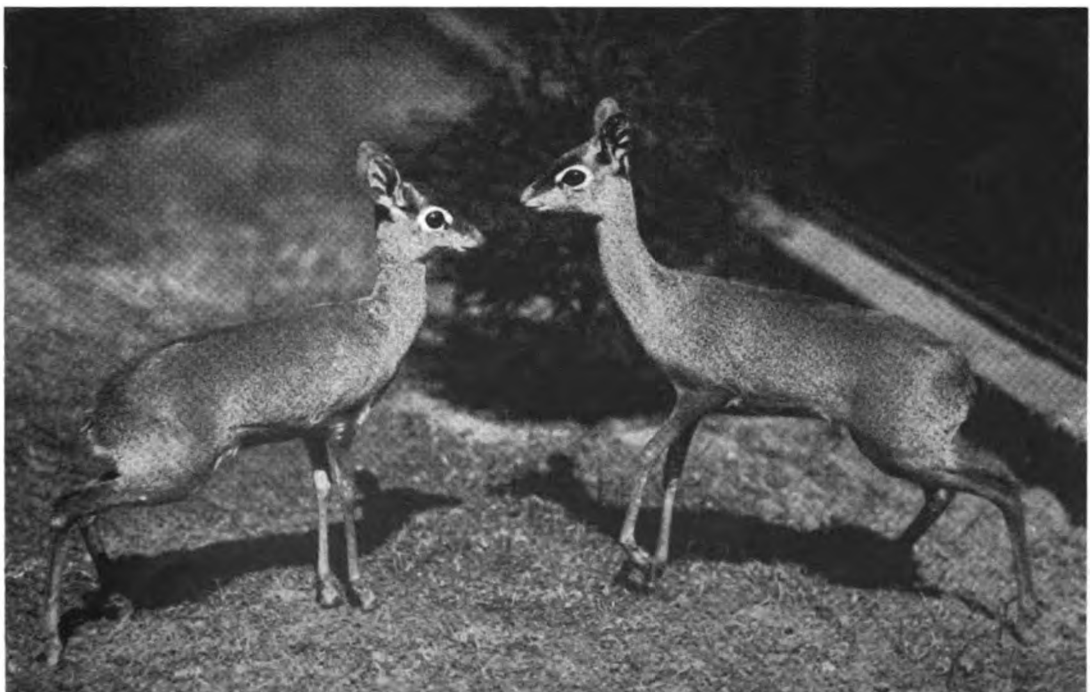
E. SCHNEIDER
BERLIN
ZOOLOGISCHER
GARTEN
HIRSCH-
KÄLBCHEN

Mai, Öffnung 4,5. Belichtung 1/80 Sek., auf Hauff Ulcroma-Platte



ZWERG-
ANTILOPEN

Schwierige Aufn. aus Versteck. Juni, Öffnung 6,3, Goerz Telegor, Belicht. 1/80 Sek. Mittagssonne







JOSEF PÉCSI, BUDAPEST

WERBEPHOTOS

Aufnahmen von Kunstobjekten für den Werbegebrauch des Kunsthandels

Der photographische Abzug ist heute in immer steigendem Maße zum Offertenmaterial des Kunsthandels geworden. Wo nicht direkter Ladenkauf vorliegt, sind 90 % aller Geschäftsverbindungen und Ankäufe durch die Photoofferte des Händlers eingeleitet. Der Kunsthändler versieht sie mit genaueren Mitteilungen, hängt ihr eventuell Expertisen und Provenienzzeugnisse an und legt sie so dem Interessenten oder einem anderen Kunsthändler vor. Das kunsthändlerische Offertphoto muß also den ersten Interessenerfolg für das Objekt erzwingen, eine nicht unwichtige Aufgabe, wenn man bedenkt, daß das Kunstwerk einmalig ist und dem Betrachter also wenig Vergleichsschlüsse beim Versagen der Photos hinsichtlich ihrer Deutlichkeit zur Verfügung stehen. Die Verständigung zwischen dem auftraggebenden Kunsthändler und dem beauftragten Photographen ist aber nach meinen eigenen Erfahrungen mit ungeheuren Schwierigkeiten belastet, bis sich beide aufeinander eingearbeitet haben. Beide reden sozusagen eine verschiedene Sprache, der Kunsthändler seine Fach-, der Photograph seine Berufssprache, die dem technisch meist ungeschulten Kunstfreund ebenso fremd ist wie dem Kameramann die sublime Eigenschaft des Kunstwerkes. So bleibt keine andere Möglichkeit als die, sich entgegenzukommen. Der Kunsthändler muß sich wenigstens oberflächlich mit den Möglichkeiten der Photoreproduktion und der Photograph mit jener besonderen „künstlerischen" Kritik und Betrachtungsweise bekannt machen, wozu der Besuch von Vorträgen und Museen (Objektstudium) empfehlenswert ist.

Weiter muß der Photograph bedenken, daß das kunsthändlerische Offertphoto wieder an einen Kunstsachverständigen geht, der mit kühler Prüfung und Überlegung das Bild betrachtet und sich nicht durch Stimmungsaufmachung beeinflussen läßt. Es ist also bei dem Kunsthändlerphoto jede selbständige künstlerische Absicht auszuschließen. Das Kunsthändlerphoto ist keine kunst- oder stimmungswertige Aufnahme, sondern ein durchaus technisch-reproduktives Aufnahmeverfahren von absoluter Objektivität und Objekttreue.

Er will einzig das Objekt studieren und dies weitestgehend durch Verwendung der Lupe, des Megaskops, des Plastikspiegels, des Scharfen Glases und wie sonst noch alle die Apparaturen heißen, mit denen der Handel die Photoofferte prüft, um schon aus der Offerte z. B. genau den Zustand der Farbfassung an einer Holzskulptur, die Oberfläche einer Bronze, die Abblätterungen einer Bildschicht zu erkennen. Somit muß das Kunsthändleroffertphoto — ohne eigenwilligen Kunstcharakter — eine äußerst klare phototechnische Wiedergabe des Objektes sein und kann nur so seine Aufgabe, Objekt-„Transport" zu sein, erfüllen.

Über die Verwendung des Abzuges zum Zwecke der kunsthändlerischen Offerte muß man folgendes wissen: Der Abzug dient entweder zur Bild- oder zur Druckofferte. Bei der Bildofferte wird direkt der Abzug als Werbematerial an den Kunden weitergegeben, bei der Druckofferte dient er als Grundlage für das Klischee zum Katalog (besonders bei den Auktionsfirmen), in der Zeitschrift, im Buch. Im Falle der Bildofferte wird man meist keine Hochglanzabzüge wählen,



Aufnahme von Fr. van der Smissen, Reproduktionsphotograph, Darmstadt

Hans Holbein d. J. Madonna des Bürgermeisters Mayer
Vorbildliche Aufnahme

weil sie infolge ihrer unerbittlichen Schärfe störend wirken. Sie geben meist die Epidermis des Bildes mit einer unangenehm plastischen und sich vordrängenden Deutlichkeit wieder (z. B. die Pinseltechnik bei pastosen Gemälden) und stören dabei die Raumillusion der Darstellung empfindlich. Man wird also in diesem Falle von Hochglanzabzügen Abstand nehmen, falls nicht gerade die Herausstellung des Technischen (vielleicht bei ergänzenden Detailaufnahmen oder Aufnahmen von Signaturen auf Gemälden) erwünscht erscheint. In diesem Falle wird ja auch der Besteller die Absicht, die er mit der Aufnahme verfolgt, bekanntgeben. Man wird daher gut tun, vor jeder Aufnahme den Besteller zu fragen: „Worauf kommt es bei diesem Kunstwerke an?" Im allgemeinen wird man für die Bildofferte gleichmäßig matte Abzüge auf glattem und ungekörntem Papier anfertigen. Viele Auftraggeber ziehen das Tageslichtpapier vor, und man versteht auch den Auftraggeber, wenn er seiner Offerte die delikateren Gold- und Platintonungen des Tageslichtpapiers zugute kommen lassen will. Aber zunächst leidet das Tageslichtpapier häufig unter ungleichartigen Emulsionen, und dann hält es nicht so unbegrenzt wie das Entwicklungspapier. Kopien auf Tageslichtpapier eignen sich also nicht sehr für die Verwahrung in den Bildarchiven, wie zahlreiche Beispiele, z. B. im Bildarchiv der Pinakothek in München,



Köhler, Bochum, phot. Kölner Bartmannkrug
Gute Aufnahme, die den wissenschaftlich festgelegten Typus des Kruges komplett erkennen läßt und nebenbei über Oberfläche und Technik aussagt

beweisen. Das Offertphoto aber, das ins Bildarchiv eines Kunden übergeht, wirbt noch lange Jahre für die offerierende Firma. Daher weise man den Kunden in seinem eigenen Interesse auf den Abzug auf Entwicklungspapier hin.

Für die drucktechnische Reproduktion sind die sogenannten Hochglanzabzüge noch wichtiger als sonstwo. Sie allein geben die Einzelheiten der Bilddarstellung — auf die es auch hier insbesondere ankommt — so füllig wieder, daß auch grobe Rasterung ihnen nicht übermäßig abträglich werden kann. Auch die Reproduktion in sogenannten „Illustrierten" (halb- oder viertelgeleimtes Papier) und Tageszeitungen (ungeleimtes Papier) gibt bei einer guten Hochglanzaufnahme noch deutliche Resultate. Für Massenofferten und für Archivaufnahmen, besonders alter Meisterbilder, eignen sich immer noch ganz außerordentlich gut die Pigment- oder Kohledrucke, die daher von Museen und besonders dem englischen und amerikanischen Handel bevorzugt werden. Wer sich speziell auf die Bedienung des Kunsthandels einstellt, sollte unbedingt dieses Verfahren beherrschen.

Was das Format der Kunsthandelsaufnahmen angeht, so wird sich der Besteller dabei meist vom Verkaufswert des Objektes beeinflussen lassen. Das große Objekt rentiert ja auch viel leichter die luxuriöse Aufnahme, ohne die es in solchem Falle zu einer wirksamen und ernsthaften Offerte auch gar nicht kommen kann. Im allgemeinen ist aber die große Aufnahme bei den Händlern nicht sehr beliebt. In der Praxis geht man selten über das Format 17,5 : 22,5 hinaus, ein Format, das auch für Archive besonders erwünscht ist, während 16 : 23 als „Museumsformat" bekannt ist. Das große Format ist zu leicht Beschädigungen ausgesetzt, schwer und nur in Mappen statt in Kartothekladen ablegbar, in Papprollen usw. umständlich verschickbar und außerdem für die Betrachtung unhandlich. Großaufnahmen werden daher nur von besonders hochwertigen und hochinteressanten Stücken hergestellt und nebenbei immer noch Versandaufnahmen in Archiv- oder Museumsformat oder bei Massenangebot auch in Briefformat hergestellt. Vorkommen in dieser Hinsicht bei den europäischen Händlern der verschiedenen Länder Formate wie folgt: 12 : 17, 19 : 16, 17,5 : 12,5 und 11,5 : 16 bzw. 18,5 : 16. Der einzelne Händler hat sich oft auch schon ein prinzipielles Format erwählt, das er soviel wie möglich für alle Objekte beibehält. Das hat seinen besonderen Vorteil auch dadurch, daß Offerten mit mehreren Objekten bei gleichem Formate sehr vornehm aussehen.

Bei der Hochbedeutsamkeit des einzelnen Offertabzuges, der einen in alle Einzelheiten gehenden Eindruck gestatten soll, ist jeder Abzug vor der Ablieferung durchzuprüfen. Man vermeide vor allem, daß Schatten zu dunkel und daher undurchsichtig werden oder aber Formen zu scharf und schnittig herauskommen. Alle Retuschen sind soviel als nur möglich zu vermeiden. Zur Negativretusche nehme

man den Bleistift in richtig gewähltem Härtegrad, für die Kopieretusche Pinsel und Farbe, letztere zur Erzielung matten Gelatineglanzes mit Gummi als Bindemittel angerührt.

Besonders luxuriöse Ausführung der Offerte darf, wenn erwünscht, nie auf Kosten der Deutlichkeit und Objekttreue der Aufnahme gehen. Man kann eventuell mit der Büttenschere die Aufnahme beschneiden, kann sie auf Karton aufziehen, der zum Ton des Abzuges abgestimmt ist, aber man vergesse nie, ein weißes Rändchen stehenzulassen, denn der Kunstfreund liebt die randbeschnittene Photographie genau so wenig wie die randbeschnittene Graphik. Das gilt auch für Pigmentdrucke.

Häufig will der Besitzer eines Kunstwerkes sein Bild nicht dem Transport in das Atelier des Photographen und den sich dabei ergebenden Gefahren aussetzen. In seinem Hause selbst steht aber in den seltensten Fällen Oberlicht oder ein Binnenhof mit guter Belichtung zur Verfügung. Um nun Fehlbelichtungen zu vermeiden, arbeitet man in solchen Fällen mit transportablen Scheinwerfern im verdunkelten Raum. Diese Scheinwerfer sind für den Photographen von



Romanischer Bischofsstab aus Elfenbein

Da es bei dieser Aufnahme insbesondere auf die Illustration des Rundbogens ankam, ist die Aufnahme gut, trotz mancher Schwächen, insbesondere am Knauf



van Dyck. Genueserin

Obschon die Aufnahme das Notwendigste gut erkennen läßt, leidet sie an undurchsichtigen Schattenpartien im Gewand und am rechten Bildrandstreifen

•

Gutachten-Abschrift für den Kunsthandel

Das mir vorgelegte photographierte Bildnis einer jungen vornehmen Genueserin, lebensgroß bis unter die Knie, in graubraunem Kleid und schwarzer Mantilla, stehend vor einem goldbraunen, rotgefütterten Vorhang (auf Leinwand 157 × 120 cm), halte ich für ein charakteristisches, eigenhändiges und bedeutendes Werk des Anthonis van Dyck aus seiner italienischen Zeit.

gez. Ludwig Burchard.

Dem vorstehenden Gutachten von Dr. Ludwig Burchard schließe ich mich vollinhaltlich an. Ich halte das Bild für ein besonders eigenartiges, ernstes, vornehmes Werk aus der besten Zeit des Meisters.
Berlin, 25. 10. 1928. gez. Bode.



van der Weiden: Geburt
Ein typisches Beispiel der schlechten Handelsaufnahme. Das Objekt stand schräg, daher erscheint das Bild und sein Inhalt verkürzt, was der wissenschaftlichen Betrachtung abträglich ist. Die Abschürfungen des rechten Bildrandes drängen sich auf, während die Tiefe des Bildes verundeutlicht wird. Die Stifterinnenfigur ist in undurchsichtige Schatten ganz eingehüllt, während die Hirten am linken Bildrand im Licht zersprühen

Kunstobjekten überhaupt unentbehrlich. Mit ihrer Hilfe vermeidet man auch bei glänzenden Gegenständen, z. B. bei Plastiken mit glänzender Fassung und besonders bei frisch gefirnisten Gemälden, unliebsame Reflexe der Objektoberfläche. Bei größeren Bildern besteht allerdings die Gefahr, daß sich Schattenwürfe bilden, die axial das Bild durchschneiden. Ihre Ursache liegt darin, daß die Kraft der beiden seitlich aufgestellten Reflektoren für diese mittlere Sphäre nicht mehr ausreichte. Bei festmontierten Kunstgegenständen oder schwer zu bewegenden Plastiken und bei Objekten an dunklem Verwahrungsorte ist der transportable Scheinwerfer leichten Modells ebenfalls einfach unentbehrlich. Er ist ganz entschieden allem Blitzlicht und Magnesiumband vorzuziehen.

Da der Händler an der besonderen Qualität der Aufnahme sehr interessiert ist, scheue man sich nie, um die Entfernung von stark glänzenden Rahmen und Gläsern über der Bildfläche zu bitten. Die Bitte wird sich fast immer durchsetzen lassen, und man vermeidet so am allerbesten jene schwer kontrollierbare Überstrahlung im Augenblick der Aufnahme, die die ganze Arbeit zerstören würde. Dem Kunsthändler macht ja die Ausrahmung keine besonderen Schwierigkeiten, da er bereit sein muß, in dieser Hinsicht auch jedem ernsten Reflektanten entgegenzukommen. An den Objekten selbst stören bei Bronzen häufig der Patinaglanz und die entstellende Rostblüte oder der Rostfraß der Oberfläche. Man muß versuchen. ihm zugunsten der Form des Objektes seine Körnigkeit zu nehmen. Bei den Bildern ist die Verwerfung des Holzes beim Tafelbild, die Verzerrung der Leinwand beim Ölbild außerordentlich störend. Auch aufgestandene Farbstücke im Bilde, ja sogar aufdringliche Krakelüren sind unangenehm. Derartige Erhebungen tragen meist ein unangenehmes Glanzlicht an sich und besitzen außerdem ihre eigenen störenden Schlag- und Körperschatten. In solchen Fällen wird man allerdings gezwungen sein, vom Grundprinzip jeder wissenschaftlichen Aufnahme — zu denen ja die Kunsthändleraufnahme zählt — abzugehen: den objektiven Tatbestand nicht durch Negativretuschen zu beeinträchtigen. Man wird sich zu allervorsichtigsten und allerfeinsten Retuschen bequemen müssen.

Farbe ist in den meisten Fällen eine der wichtigsten Objekteigenschaften von Kunstwerken. In der photographischen Wiedergabe erscheint sie als Tonwert. Es wird daher für den Erfolg einer Aufnahme eines Kunstobjektes maßgebend sein, ob und inwieweit der Photograph einen Blick für die spezifisch photographische Farbwiedergabe besitzt und mit dieser Erfahrung zu arbeiten versteht. Farbhochempfindliche Platte und Gelbscheibe ersetzen diesen „Blick" noch lange nicht. Der Kunsthändler weiß sehr genau mit den Übersetzungen, die die Objektfarben in der photographischen tonigen Wiedergabe erleiden, zu rechnen.

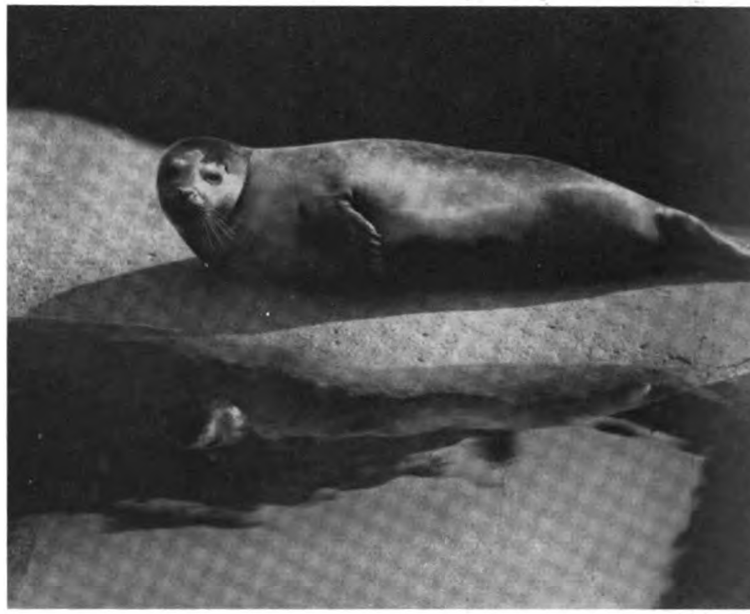
Gerade bei der Aufnahme von Kunstgegenständen darf die Farbempfindlichkeit der Platte, wie sie die Produktion gern herausstellt, nicht übertrieben sein. Solches übertrieben farbempfindliches Material verfälscht die Natur des Objektes durch Übertreibung und verkehrte Übersetzung des Tones. Es wäre daher eine Aufgabe der einschlägigen Industrie, endlich eine Platte mit einer speziell zur Aufnahme von Gemälden und Kunstgegenständen geeigneten mittleren Farbempfindlichkeit herauszugeben. Heute kommt noch meist das Rot der Teniers und Brouwers kalkgrau und hebt sich vor den von diesen Malern fatalerweise besonders kultivierten kalkigen Stubenwänden kaum mehr ab. Man könnte solche Fälle durch die ganze Kunstgeschichte hindurch verfolgen, so z. B. wird das grünliche Himmelsblau des Gerard David und seines Kreises dunkeldrohend und verfälscht damit den ganzen Bildeindruck. Auch ein besonderes Blau der Nazarener wird undurchsichtig, und gar die kräftigeren Farben zahlreicher Moderner erleiden tolle Veränderungen, die das Bild nach der Photographie mit lichthochempfindlichem Plattenmaterial kaum mehr wiedererkennen lassen.

H. W. May.

Zoophotographie

Von Elfe Schneider, Berlin, Zoologischer Garten

Die Zoophotographie ist ein eigenes Gebiet, in dessen Rahmen es nicht nur darauf ankommt, ästhetisch befriedigende, sondern auch wissenschaftlich wertvolle Tierformen und biologisch interessante Bewegungs- und Ausdrucksstudien im Bilde festzuhalten. Diese Vereinigung zu erreichen, ist immer mein höchstes Ziel und Streben gewesen, seit ich Tiere photographiere. Der Berliner Zoologische Garten mit seinem überaus reichhaltigen Bestand an Tieren aus allen Zonen der Welt, die sich zum Teil in schönen Freigehegen tummeln können, bietet dazu eine Fülle von Gelegenheiten. Aber gerade die Tatsache, einen Tierbestand von über 4000 Tieren zu haben, den man in nächster Nähe bequem sehen und beobachten kann, erweckt in Laienkreisen häufig falsche Vorstellungen von der Leichtigkeit der Aufgabe, solche Aufnahmen zustande zu bringen. Denn es ist ja nicht damit getan, daß man das aufzunehmende Tier — in freier Wildbahn mit vieler Mühe aufgespürt und belauscht — nun hier einfach vor der Linse hat und sogleich losknipsen kann. Ach nein, es sind recht viele störende Nebenumstände zu berücksichtigen, um ein Bild zu bekommen, das allen Anforderungen gerecht wird. Welcher Art sind nun diese Anforderungen? In erster Linie soll die Aufnahme natürlich technisch einwandfrei sein, d. h. scharf, richtig belichtet, mit guter Durchzeichnung und richtiger Wiedergabe der Helligkeits- und Farbwerte. In zweiter Linie — und das gehört nicht mehr zur Technik, sondern zu einem Punkt, auf den ich noch später eingehen werde — soll das Bild eine harmonische Raumverteilung haben, die das Auge des Beschauers entzückt. Das Licht, besonders das Sonnenlicht in seiner vielseitigen Wirkung, muß aufs schönste eingefangen und ausgenutzt werden, damit Glanz und Leben im Bilde sind. Störende Schatten von Gittern und Dingen, die in freier Wildbahn nicht zu finden sind, müssen vermieden werden. Gerade die Gitter sind die schlimmsten Feinde der Zoophotographie und wirken ebenso häßlich wie steif danebenstehende Menschen. Mensch und Tier, zusammen aufgenommen, ergibt nur dann etwas Einheitliches, Verständliches, wenn irgendeine persönliche Beziehung zueinander besteht, etwa als Spielkamerad des Kindes, als Jagdhund in der Begleitung des Jägers. Weiter muß das Tier in natürlich schöner Stellung, nicht gezwungen, in Ruhe, Bewegung oder Spannung, kurz in allen naturgegebenen Ausdrucksformen des Beschauers Auge fesseln. Dabei muß das Charakteristische, Eigenartige herausgebracht und betont sein; sei es das geschmeidig Gleitende des Leoparden, sei es der Sphinxblick der Löwin, die durch den Menschen hindurchzusehen scheint, als wäre er Luft und hinter ihm die endlose, sonnen-





Elfe Schneider, Berlin, Zoologischer Garten
Seehund (oben), Öffnung 6,3, Bel. 1/40 Sek. bei Mittagssonne, und Seelöwe beim Absprung. Sehr geschickte Aufnahme, Öffnung 6,3, Bel. 1/200 Sek., Mittagssonne. Auf Schleussner Super-Ulvi mit Ernemann-Spiegelreflexkamera

durchglutete Steppe. Oder aber die bezaubernde Anmut der zierlichen Gazelle, der schönen Antilope mit aller ihrer stolzen Grazie und den sanften, großen Augen, oder die drollige Unbeholfenheit der weichen kleinen Raubtierkinder, die groteske Komik der Pinguine, die dramatisch zum Reißen gespannte Stimmung, die den schreienden Brunfthirsch umgibt, oder aber die Ruhe und Harmonie schöner, edler Rinder und die rührend zärtliche Fürsorge einer Tiermutter. Die Natur ist so unendlich reich und wunderbar, und wer das alles nicht im Innersten erlebt, wessen Herz und Seele nicht davon bewegt wird, der kann keine wirklich schönen, lebenatmenden Tierbilder schaffen. Und dann: der „göttliche Funken" muß da sein. Wer den nicht hat, dem nützen die glänzendste Technik, die größte Routiniertheit nichts, dem hilft der beste Apparat, das ausgewählteste Photomaterial nicht. Ich sage das nach eigener Erfahrung und Selbstkritik, nach Beobachten und Vergleichen anderer, über den Durchschnitt herausragender Arbeiten. Die wirklich gute Tierphotographie ist nicht nur eine langgeübte Technik, eine geschickte Handfertigkeit, sondern eine eigene Kunst, der als Werkzeug die vom menschlichen Auge, Herz und Verstand dirigierte Linse dient. Außer der Technik geht sie Hand in Hand mit der Wissenschaft, denn man muß die Tiere lange in ihren Lebensgewohnheiten und Eigenarten beobachtet haben, ehe man von ihnen „sprechen" kann. Man muß ihren Charakter kennen, sie in Ruhe, Erregung und Bewegung studiert haben, muß um ihre Verbreitung, Ernährung, ihren Kampf ums Dasein und ihr Liebesspiel wissen. Muß wissen, ob sie in Monogamie, leben, wie z. B. der Schwan, die Wildgans usw., oder in Polygamie, wie Ente, Rothirsch und alle Herdentiere, muß ihre Sorge um die Aufzucht der Jungen beobachtet haben. Muß wissen, daß im Vorfrühling Auerhahn und Birkhahn balzen, das Fellkleid des Schneehasen im Sommer dunkel umfärbt, der sibirische Tiger nur im Winter sein volles reiches Haarkleid hat, der Silberfuchs zur Ranzzeit im Januar/Februar am schönsten ausschaut, daß die männlichen Vögel meist ein farbenprächtigeres Federkleid tragen als ihre Weibchen, all das muß man wissen und noch vieles mehr, um zur rechten Zeit die entsprechenden Bildstudien machen zu können. Es ist ein schönes und beglückendes Arbeitsfeld, das ich als Tierphotographin des Berliner Zoologischen Gartens habe. Befriedigend vor allem auch deswegen, weil jede Arbeit, jedes gute Bild in das Bilderarchiv Aufnahme findet, das Direktor Dr. Lutz Heck vor einigen Jahren gegründet hat. Diese wertvolle Sammlung von Tausenden von Bildern dient in erster Linie als Hilfe für wissenschaftliche Forschung, sei es zur Illustration von Fachliteratur, sei es als Lichtbildermaterial für Hochschulen und andere wissenschaftliche Lehrinstitute. Ferner erhalten in beschränktem Maße Schriftsteller und Journalisten das jeweils gewünschte Material, das gleichzeitig eine gute Werbung für den Zoologischen Garten ist. Alles einschlägige Werbematerial, wie Postkarten, Führer, Plakate, Ausstellungen, hat seinen Ursprung im Bilderarchiv. Neben dieser wissenschaftlichen Auswertung der photographischen Arbeiten haben auch zuweilen Künstler (Maler, Bildhauer) Gelegenheit, in die Bildermappe Einsicht zu nehmen, um ihre eigenen Beobachtungen bei ihrer künstlerischen Arbeit durch unsere vielseitigen Ausdrucks- und Bewegungsstudien zu ergänzen. Dadurch wird ihnen manche unnötige Mühe und Zeit erspart.

Der tiefste Sinn dieses Bilderarchivs liegt wohl in der Verbreitung und richtigen Deutung von Tieraufnahmen, die aufklärend und belehrend wirken sollen, damit die Menschheit nicht nur mit Freude und Genuß, sondern auch mit Verständnis an unserem Tierleben teilnimmt. An dieser Idee mitzuarbeiten, ist für mich eine sehr befriedigende Aufgabe.



Elfe Schneider, Berlin, Zoo. Hahnenkampf. Öffn. 4,5. Bel. 1/100 Sek. Mai, 14½ Uhr auf Persensofilm

Kleinbildphotographie

(Schluß aus Heft 2)

Zur Beleuchtung dienen Opallampen in Verbindung mit Opalscheiben oder einfachen Kondensoren, ferner Projektionslampen mit Doppelkondensoren. Opallampen und Opalscheiben dienen zum Vergrößern besonders kontrastreicher Negative. Ersetzt man die Opalscheibe durch einen einfachen Kondensor, so wird die Beleuchtung kräftiger, die Belichtungszeiten kürzer und die Vergrößerung härter (Callier-Effekt). Dadurch kann man bereits rein optisch von dünnen Negativen kontrastreiche Vergrößerungen erhalten. Eine noch wesentlich bessere Lichtausbeute ergeben Projektionslampen und Doppelkondensoren. Durch besonders kurze Kondensorbrennweite ist eine Lampenverstellung bei verschiedenen Vergrößerungsmaßstäben nicht erforderlich.

Der „Praxidos" gestattet eine Vergrößerung von zwei- bis zehnfach und ist weiter mit einem automatischen Vergrößerungsanzeiger ausgestattet. Damit ist es leicht, bei Änderung des Vergrößerungsmaßstabes sofort die neue Belichtungszeit zu errechnen. Die Belichtungszahlen verhalten sich wie die Quadrate der um 1 vermehrten Vergrößerungszahlen oder auch wie die Quadrate der Brennweiten, d. h. der Entfernung der Blendenebene des Vergrößerungsobjektives von der lichtempfindlichen Papierschicht. Bei der Vergrößerung auf gleiche Größe ist diese 2 f (f = Brennweite); bei vierfacher Vergrößerung 4 + 1 f = 5 f. Beträgt die Belichtungszeit bei der Vergrößerung auf gleiche Größe 8 Sekunden, so ist die Belichtungszeit bei vierfacher Vergrößerung gleich:

$$x : 8 = (5\,f)^2 : (2\,f)^2 = 25 : 4, \text{ oder } \frac{x}{8} = \frac{25}{4}, \text{ mithin}$$

$$x = \frac{25 \cdot 8}{4} = 50 \text{ Sekunden.}$$

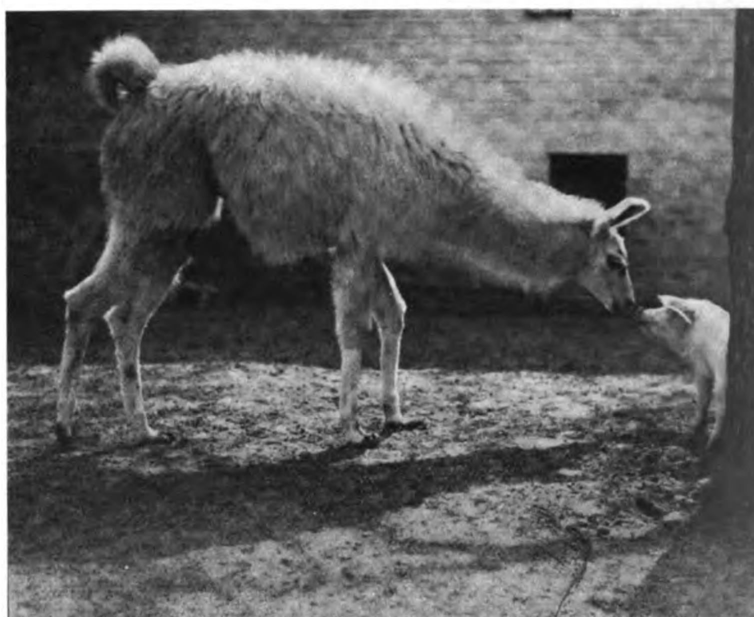
Oder an Hand der nachstehenden Tabelle:

Lineare Vergrößerung	Entfernung der Vergrößerung in Brennweiten von der Blendenebene	Vervielfältigungsfaktor für die Belichtungszeit
1 ×	2	4
1½ ×	2½	6
2 ×	3	9
2½ ×	3½	12
3 ×	4	16
3½ ×	4½	20
4 ×	5	25
4½ ×	5½	30
5 ×	6	36
6 ×	7	49
7 ×	8	64
8 ×	9	81
9 ×	10	100
10 ×	11	121

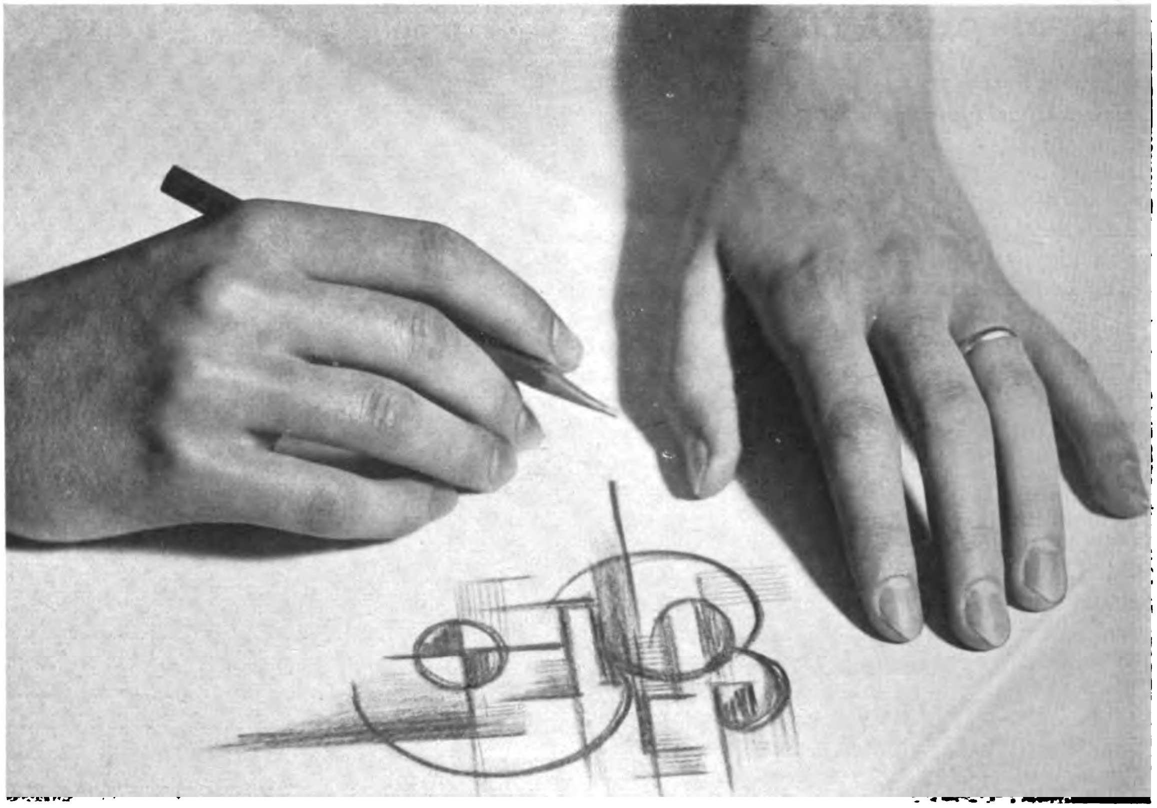
Auf obiges Beispiel bezogen: $x = \frac{25 \cdot 8}{4} = 50$ Sekunden.

Ist die Belichtungszeit bei einer dreifachen Vergrößerung 20 Sekunden, so muß das gleiche Negativ bei einer siebenfachen Vergrößerung $\frac{64 \cdot 20}{16} = 80$ Sekunden belichtet werden, um das gleiche Resultat zu erhalten.





Elfe Schneider, Berlin, Zoo
Konikstute mit Fohlen (Panjepferdchen der Kosaken) und Lama mit Schweinchen. Öffn. 4,5, Bel. 1/50 Sek., schwache Sonne, auf Hauff-Ulcroma



Sangermann, V. K. F., Köln — Hände einer Kunstgewerblerin

Wahl des Papieres

Über die Technik des Vergrößerns braucht nichts weiter gesagt zu werden. Die zur Verfügung stehenden Papiere sind vielerlei Art, so daß für jede Negativgradation und jedes Bildmotiv das entsprechende Papier gewählt werden kann. Für Vergrößerungen kleinen Maßstabes kommen die glatten Papiere in glänzend, halbmatt und matt zur Anwendung. Größere Bilder wird man auf rauhen und gekörnten Schichten anfertigen. Es können nicht alle Sorten genannt werden, da die Anzahl der Sorten in Bromsilber-, Chlorbromsilber- und Porträtgaslichtpapieren, die sich für Vergrößerungszwecke eignen, sehr groß ist. Diese verschiedenen Arten sind auch fast alle in weich, normal und hart arbeitend zu haben. Weiche und dünne Negative vergrößert man auf Porträtgaslicht- und Chlorbromsilberpapieren unter eventueller Benutzung des Kondensors. Normale bis kräftige Negative auf Bromsilber bei zerstreutem Licht. Für sehr kräftige Negative kommt eventuell das in dem Artikel „Verbesserung mangelhafter Negative" in der „Photographischen Rundschau" 1928, S. 505, beschriebene Verfahren in Anwendung.

Starke Ausschnittvergrößerungen, bei denen die Details bereits unterdrückt und unscharf zu werden beginnen, auch bereits Kornbildung eintritt, wodurch ein zerrissenes Aussehen hervorgerufen wird, vergrößert man unter Vorschaltung eines Beugungsgitters oder durch Auflegen eines Rasters auf die lichtempfindliche Schicht. Dadurch werden die Kornkomplexe des Negatives wieder zusammengezogen. Durch die Rasterfolie wird ein regelmäßiges und künstliches Korn in das Bild gebracht und dadurch das unregelmäßige verdeckt. Das Beugungsgitter überlagert das scharfe Bild mit einem unscharfen. Dadurch erscheinen die Tonflächen geschlossener. Kann das Vergrößerungsobjektiv ausgewechselt werden, so besteht die Möglichkeit, einen Weichzeichner zu benutzen, der ebenfalls die Kornbildung unterdrückt. An Stelle der käuflichen Weichzeichner kann auch eines der alten Periskope verwendet werden. Es unterbleibt in diesem Falle die Korrektur der Brennweite nach der Einstellung. Der Rodenstocksche Bistigmat läßt sich mit gutem Effekt als Weichzeichner benutzen. Auch einfache Menisken können für diesen Zweck gebraucht werden.

Hinsichtlich der Entwicklung richtet man sich nach der Gebrauchsanweisung des benutzten Papieres. Wert ist unbedingt und unter allen Umständen auf die völlige Ausentwicklung zu legen, für die die Fabrikanten stets die Entwickungsdauer angeben. Nur unter Beobachtung dieses Umstandes werden Vergrößerungen voll Kraft und Frische erhalten. Überbelichtete und daher nicht ausentwickelte Vergrößerungen können nie das zeigen, was in dem Kleinnegativ vorhanden ist.

Aus der Reihe der Apparate mit automatischer Einstellung sei noch der „Fam", Vergrößerungsapparat von Müller & Wetzig, Dresden, erwähnt. Dieser kann ebenfalls bis zum Format 6 × 6 cm benutzt

werden. Er wird mit Beleuchtungslinse oder Kondensor ausgerüstet, gestattet eine Vergrößerung bis zu 7,5 fach und erhält neuerdings auch eine Höhenausgleichvorrichtung, wodurch der Anwendung der verschiedenen Papierkassetten keine Schwierigkeit bereitet wird.

Unter Wegfall von Übertragungsmechanismen wird an einem Modell der Firma Andreas Veigel, Stuttgart, automatisch die Scharfstellung durch Einstellung von zwei Skalen erreicht. Der Apparat „Exakt" trägt am Apparatgestell eine Vergrößerungsskala und am Schneckengang - Einstellring des Objektives eine Schärfeskala. Sobald auf beiden Skalen gleiche Werte eingestellt sind, ist auch die Scharfeinstellung des Negatives erreicht. Eine besondere Beobachtung des Bildes ist dabei nicht erforderlich.

Noch einmal Industrieaufnahmen

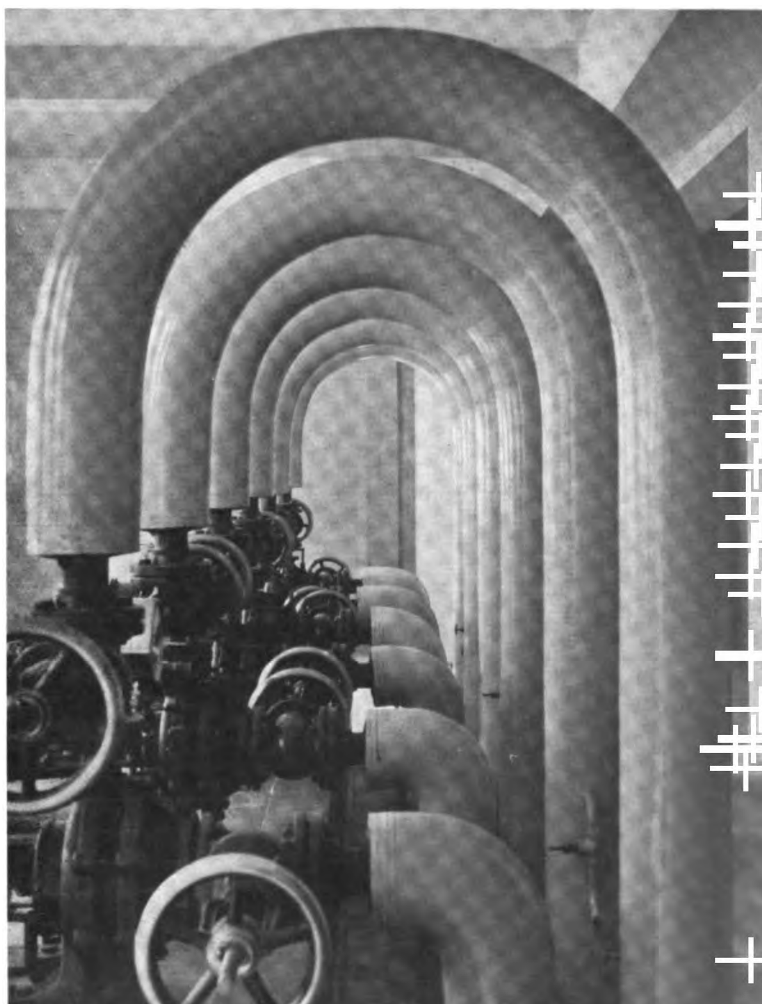
Von Guido Seeber

Die in Heft 3 gegebenen Hinweise kann ich voll und ganz bestätigen. Selbst in einer Industriestadt aufgewachsen, begleitete ich schon als Schuljunge meinen Vater zu allen möglichen Industrieaufnahmen und habe diesen Sonderzweig der Photographie in seinen Eigenarten von Grund auf studieren können. Die gestellten Aufgaben sind ebenso verschieden wie die Geschmäcker der Auftraggeber, und der Photograph muß versuchen, seine Kunden nach jeder Richtung hin zu befriedigen. Aber auch der Auftraggeber, der Wert darauf legt, gute Photos zu erhalten, muß etwas dazu beitragen. Er muß helfen, seinem Fabrikat ein schönes Äußere zu geben, er muß die Maschine frisieren.

Eine große Fabrik, die jede Maschine mit Verbesserungen oder veränderten Konstruktionen aufnehmen ließ, verstand sich dazu, alle Eisenteile anstatt dunkelgrau oder schwarz für photographische Zwecke hellgrau und schlecht beleuchtete Stellen, wie die Innenteile der tragenden Untergestelle, weiß anzustreichen. Die Aufnahmen durften immer nur während der Mittagspause vorgenommen werden. Dies hatte den Vorteil, daß die Dampfmaschine, die doch Schwingungen des Bodens verursachte, abgestellt wurde und auch sonst das Arbeiten viel ruhiger vor sich ging. Die Größe der benutzten Platten war 24 × 30, 30 × 40, mitunter auch 50 × 60 cm, und da die Maschine das Format möglichst ausfüllen mußte, wurde viel mit Objektiv s ä t z e n gearbeitet, um die vorhandene Entfernung möglichst auszunutzen. Belichtet wurde der notwendigen Schärfe wegen mit kleinster Blende. Die Pläne als Hindergrund wurden, wie Wiegleb schon schrieb, während der Belichtung gut bewegt, was aber nicht verhinderte, daß größere Ölflecke sich doch als dunkle Stellen markierten. Aber das störte nicht weiter, denn der Hintergrund wurde, da Lichtdrucke angefertigt werden mußten, ausgedeckt. Die Trockenplatten mittlerer Empfindlichkeit waren abziehbar und mußten zur Verstärkung der Schicht nach erfolgter Abdeckung mit rotbrauner Abdeckfarbe von Günther Wagner mit einer dicken Gelatinelösung übergossen werden, die nach einer Trockenzeit von 1 bis 2 Tagen abgezogen eine gute Folie ergab, weil für Lichtdruckzwecke stets von der Glasseite kopiert werden muß.

Die Maschinen standen meist in einer großen Montagehalle mit Oberlicht. Das steil herabfallende, mitunter kräftige Licht hatte zur Folge, daß unter der Maschine praktisch kein Licht vorhanden war. Um dafür einen Ausgleich zu schaffen, wurde der Boden unter der Maschine mit fein gesiebten weißen Sägespänen und um sie selbst eine graue, feinkörnige Kohle geschüttet.

Es gibt nun noch ein Mittel, die durch das Abblenden eines Objektivs bewirkte Kontrastvergrößerung etwas auszugleichen, wenn man nach der erforderlichen Belichtung, die doch mitunter eine Stunde



H. Schmölz, V. K. F., Köln
Maschinenraum in einem Krankenhaus

dauert, noch kurze Zeit mit ganz offener Blende nachbelichtet. Eine Unschärfe ist damit durch die vorangegangene Belichtung kaum zu befürchten. Zur Aufleuchtung eignen sich übrigens auch am Ende einer Stange befestigte Zeitlichtpatronen, die allerdings während des Abbrennens gut bewegt werden müssen. Weiter wäre noch auf eine Methode hinzuweisen, um in einer Aufnahme zu zeigen, was sonst nur durch zwei möglich ist. Bei Maschinen, die z. B. Sicherheitsvorrichtungen besitzen, wie Schneidemaschinen, ist es einfach, durch eine Doppelbelichtung die Schutzvorrichtung sozusagen „visionär" im Bild zu erhalten. Je nach Art der Einrichtung muß mitunter die Schutzvorrichtung hell gestrichen und die Belichtungszeit geeignet bemessen werden, z. B. 5 : 3, d. h. man nimmt meist erst die Maschine auf und belichtet nach Anbringung der hell gestrichenen Schutzvorrichtung nicht zu lange dazu. Es ist bald gefunden, welche Zeitunterschiede bei der Belichtung die besten Resultate ergeben. Man muß nur immer daran denken, daß einander folgende Belichtungen sich stets addieren, so daß bei einiger Überlegung schon ein Schluß auf das spätere Negativ gezogen werden kann. Auch verschiedene Arbeitsleistungen einer Maschine können durch Doppelbelichtungen leicht illustriert werden.

(Schluß folgt.)

Die Photographie und die unsichtbaren Strahlen

Das, was das menschliche Auge als „Licht" empfindet, ist nur ein kleiner Ausschnitt eines umfangreichen Strahlenbereichs, aus welchem auch heute erst Bezirke geringer Ausdehnung zu photographischer Verwendung gelangen. Es ist noch gar nicht so lange her, daß die lichtempfindliche Negativschicht im wesentlichen nur auf violette und blaue Lichtstrahlen reagierte und von den übrigen Bestandteilen des weißen Sonnenlichtes — also von grünen, gelben und roten Strahlen — praktisch unberührt blieb. Die rote Dunkelkammerbeleuchtung beruht auf dieser Tatsache. Es war der Deutsche H. W. Vogel, dem es gelang, die Negativschichten orthochromatisch, d. h. richtigsehend zu machen (1873), und jetzt erst konnte die Photographie (immer noch unter gewissen Einschränkungen) bunte Gegenstände in Schwarzweiß-Stufen wiedergeben, die der Kraft der einzelnen Objektfarben entsprachen. So wurde auch die Möglichkeit der praktischen Durchführung der Naturfarbenphotographie geschaffen und der Grundstein zu photographischen Exkursionen in unsichtbare Strahlenbereiche gelegt. Doch wir wollen erst von Strahlen sprechen, die den sichtbaren violetten benachbart sind und den Namen „ultraviolette" Strahlen haben. Sie wirken ohne weiteres auf unsere gewöhnlichen Halogensilberschichten, soweit diese kurzwelligen Strahlen von der Glasmasse des Objektivs durchgelassen werden; sie sind also in gewissem Grade an dem Aufbau eines jeden Negativs beteiligt. Verwendet man Objektive aus ultraviolettdurchlässigem Quarz statt aus Glas, so kann man solche Strahlen hauptsächlich zu wissenschaftlichen Untersuchungen zur Wirkung bringen. Strahlen noch kürzerer Wellenlänge sind die Röntgenstrahlen, deren Entdeckung (1895) ungeheures Aufsehen erregte; diese Strahlen haben ein so starkes Durchdringungsvermögen, daß sie für das Auge undurchsichtige Gegenstände mit allen inneren Strukturen und Gefügen als Schattenbilder, also ohne daß ein Objektiv ein optisches Bild erzeugt, auf die Negativschicht bannen. So gestatten diese Strahlen die Untersuchung des ungeöffneten lebenden Körpers nicht weniger als die Prüfung lebloser Stoffe, z. B. gegossener Eisenteile (auf Gußfehler). In steigendem Maße wird die Röntgenphotographie neuerdings in der Museumswissenschaft verwendet: der Berliner Gemälderestaurator K. Wehlte konnte mit bestem Erfolg Alter, Malweise, Erhaltung bzw. spätere Überarbeitung umstrittener Bilder nachweisen, und es klingt ganz phantastisch, daß er durch Röntgenaufnahmen zeigen konnte, daß Rembrandts Selbstbildnis einen vom gleichen Maler gemalten weiblichen Kopf mit Haube und Kragen überdeckt.

In der Öffentlichkeit hört man über diese rein wissenschaftlichen Untersuchungen weniger als über die Infrarotphotographie, welche neuerdings möglich geworden ist dank der vorher erwähnten Vogelschen Erfindung der Sensibilisierung, fortgeführt über das sichtbare Licht hinaus in die Bereiche, die den roten Strahlen benachbart liegen. Den orthochromatischen Schichten Vogels folgten die panchromatischen (Miethe, König), welche auch die roten Strahlen registrieren, und durch Auffinden entsprechender Sensibilisatoren rückte die Empfindlichkeit der Negativschichten nunmehr in das infrarote Gebiet weiter. Auch in diesem sind die photographischen Möglichkeiten verblüffend. Daß dicke Dunstschichten nur von langwelligen, also dem Auge rot erscheinenden Strahlen durchdrungen werden, ist eine Tatsache, auf der das Morgen- und Abendrot beruht, oder die rote Farbe des aufgehenden oder untergehenden Mondes unmittelbar über dem Horizont. Nebel, der dem Auge undurchdringlich erscheint, wird von infraroten Strahlen mühelos durchwandert, und auf Infrarotschichten können wir im Nebel unsichtbare Landschaften photographieren. Das dem Auge unsichtbare Flugzeug, selbst im Nebel blind, wird sehend durch die Infrarotplatte. Aber die auf Infrarotwirkung aufgebauten Bilder haben ein eigentümliches ungewohntes Aussehen, man glaubt eine Mondscheinlandschaft vor sich zu

haben, Bäume erscheinen fahl und die Schatten haben etwas Gespensterhaftes. Die Zeit der künstlichen Mondscheinaufnahmen (es war eine große und langdauernde Mode!) ist nun vorbei, und die durch Retusche damals erzeugten Effekte können jetzt auf natürlichem Wege gewonnen werden. Ein Infrarotporträt läßt Augen, Haare und Kleiderstoffe völlig verändert erscheinen und rote Schminke ist zur Unsichtbarkeit verurteilt. Und wenn der Astronom auf solche Schichten die entferntesten Nebelgebilde einwirken läßt, so vermag er sie aufzuschließen und Sterne zur Darstellung und dadurch zur Erforschung zu bringen, die mit gewöhnlichen Platten nicht erfaßbar waren. Aber auch naheliegende, dem Auge unsichtbare Objekte finden sich auf der infrarotempfindlichen Schicht ein; so wurden Gebirgszüge in 200 km Entfernung, so auch die englische Küste von der französischen aus mühelos photographiert. Bei spiritistischen Sitzungen will man die Infrarotphotographie zur Kontrolle heranziehen; wenn man nämlich durch ein „Schwarzfilter" vor der Lichtquelle alle sichtbaren Strahlen ausschaltet, kann man mit Hilfe der dieses Filter durchdringenden unsichtbaren langwelligen Strahlen unbemerkt Aufnahmen machen. In ähnlicher Weise hat man diese unsichtbaren Strahlen zur Sicherung von Bankgewölben verwendet (und auf der Berliner Stadtbahn schafft man an den Rolltreppen Einrichtungen, welche es ermöglichen, die Treppen in Bewegung zu setzen, sobald ein Benutzer die infraroten „Sperrstrahlen" durchschreitet).

Es hat sich auch durch englische Untersuchungen herausgestellt, daß diese langwelligen Strahlen viele Materialien besser durchdringen als das weiße Tageslicht; so erwiesen sich Leder, Zelluloid und ähnliche Stoffe ohne Füllmasse, Hartgummischichten unter einem Millimeter, Kiefernholz unter drei Zentimeter Dicke als durchlässig, woraus auch der Kamerabau seine Schlüsse ziehen muß; naturfeste Hölzer hingegen verwehren diesen Strahlen den Durchtritt.

prodest.





Zum Photowettbewerb der Deutschen Gesellschaft f. Goldschmiedekunst (siehe Heft 1) ist nachzutragen, daß auch Dr. Walthari Dietz, D.W.B., Frankfurt a. M., einen ersten Preis, eine silberne, handgearbeitete Dose, erhielt. Wir können hier zwei seiner Aufnahmen zeigen, in denen Form und Material vortrefflich zum Ausdruck gebracht sind

Winke und Fragen aus der Praxis

In jeder Hausfrauenzeitung, in vielen Abendblättern, in Beilagen usw. stehen die „praktischen Winke". Sie ersparen viel Ärger, haben nur den großen Nachteil, daß man sie — zu leicht vergißt. Da ist nun ein kluger Gegenwartsmensch dazu übergegangen, diese praktischen Winke einfach bildlich darzustellen: z. B. der Pfropfen einer Parfümflasche sitzt fest im Flaschenhals, was soll ich machen? Einfach über einer Kerze erwärmen! (Abb. 1.) Oder: Der Teppich rollt sich an den Ecken. — 1. Aufnahme: Man näht Pappe unter die aufgerollte Ecke. 2. Aufnahme: Die Pappe wird mit Leim bestrichen. 3. Aufnahme: Die Ecke wird mit einem heißen Plätteisen unter einem feuchten Tuch geradegebügelt. (Abb. 2.) Solche Photos haften weit besser im Gedächtnis als das Wort. Ein neuer Erwerbszweig, da sich bereits viele Blätter auf diese „praktischen Winke" — die sich natürlich auf die ganze Technik ausdehnen lassen — eingestellt haben. So z. B. „Berliner Hausfrau", „Blatt der Hausfrau", „Zeit im Bild" usw.





F r a g e 8. Ich bin Berufsphotograph, habe ein kleines Atelier und möchte mich spezialisieren. Wozu raten Sie mir? Fr. W. in H.

A n t w o r t. Die Photographie als Erwerbsquelle ist auch heute, trotz der Überfüllung des Berufs, für einen findigen Kopf noch immer existenzfähig. Wir wollen die reine Porträtphotographie beiseite lassen, sie kann zur Zeit nur in Ausnahmefällen als ausreichende Verdienstquelle gelten. Aber ein guter Zweig ist z. B. die reine Industriephotographie. Lesen Sie dazu die Aufsätze in Heft 3 und dem vorliegenden nach. Es gibt auch noch eine Unzahl Betriebe, die sehr gern in ihren Werkstätten auch unbestellte Aufnahmen gestatten und diese erwerben, wenn sie wirklich gut sind. Diese rein technischen Photos sind auch bei illustrierten Blättern nebst inhaltlich erschöpfenden Artikeln gut unterzubringen. Wenn Sie erst einmal bei ein oder zwei Fabrikationsbetrieben angekommen sind, werden Sie auf Grund dieser Aufnahmen auch weitere Aufträge erhalten. Als Nebenverdienst kommen Aufnahmen und Abzüge in Frage, die von Arbeitern und Angestellten gern gekauft werden, wenn sie „drauf sind".

F r a g e 9. Es ist mir gelungen, einige gute Serien in der Presse unterzubringen; was mir aber immer Schwierigkeiten macht, ist die Art der Beschriftung. Gibt es da allgemeingültige Vorschriften? K. in B.

A n t w o r t: Nur eine: die r i c h t i g e Erklärung. So mancher Redakteur ist verzweifelt über den Unsinn, der auch auf sonst brauchbaren Photos mitunter verbrochen wird. Manche Photographen genieren sich nicht, eine alte Aufnahme dadurch auf neu zu frisieren, daß sie ihr eine aktuelle Tendenz geben. Jedes Photo m u ß aber der Wahrheit entsprechend beschriftet werden, denn es gibt viele Menschen, die, wenn sie den Irrtum oder die Täuschung erkennen, sofort und unseres Wissens recht deutlich reklamieren. So wurde vor gar nicht langer Zeit die Abbildung einer — Opiumpfeife veröffentlicht, worauf sofort ein Sturm aus dem Leserkreis einsetzte, das sei niemals eine Opiumpfeife, sondern eine Wasserpfeife. Der Photograph bestritt dies jedoch, und mit Recht; denn in einem bestimmten Teil Chinas wird diese Art Pfeifen zur Inhalierung des Opiums verwendet. Hätte er jedoch bei seiner Beschriftung gleich auf diese Tatsache aufmerksam gemacht, wären ihm die Unannehmlichkeiten und deren Folgen erspart geblieben. Ferner soll man Photos auf der Rückseite nicht mit Bleistift oder Tinte bekritzeln (denn es gibt auch unleserliche Handschriften), sondern mit Schreibmaschine schmale Streifen mit der Inhaltsangabe, und diese nur an beiden Enden auf das Bild kleben. Firmenstempel oder Eigentümer nicht vergessen, nebst genauer Adressen- und Telephonangabe, und zwar auf j e d e s Photo!

Zu unseren Bildbeilagen

Von der 1930 begründeten Vereinigung Kölner Fachphotographen haben wir in jedem Jahr im Anschluß an eine von ihr in Köln veranstaltete Ausstellung einige Arbeiten gezeigt, und so enthält auch das vorliegende Heft wieder Proben ihres Könnens. Die interessantesten sind wohl die Aufnahmen Kessels, die vielleicht nicht mehr ausgesprochenen Bildnischarakter haben, die aber trotzdem für die Lösung des Bildnisproblems lehrreich sind. Sie sind ausdrucksvoll und lebendig, überlegt im Aufbau und Ausschnitt und dadurch von Bedeutung. Holdts und Coubilliers Porträts sind charaktervoll, wie die Kinderstudien von Ehrlich frisch und lebendig und die Aufnahmen der „Hände" und des Maschinenraumes von beachtenswerter Klarheit sind. Die „Werbephotos" sind geschmackvoll und anregend, die Tierstudien von Elfe Schneider erstaunlich charaktervoll und lebendig.

Kleine Mitteilungen.

Aus der Industrie.

Leica-Neuheiten. Ein sehr beachtenswertes Zusatzgerät stellt der Leica-Spezialvergrößerungsapparat „Valoy" dar, dessen neuartige Filmführung ein besonders schnelles und bequemes Arbeiten gestattet; er ist für die Verwendung der Leica-Objektive eingerichtet und kommt damit sehr wohlfeil in Anschaffung. Ferner werden zwei weitere Typen hergestellt, und zwar der „Valyt" für Negative bis $4^1/_2 \times 6$ cm und der „Varyl" für Negative bis $6^1/_2 \times 9$ cm. — Im Mai wird neben der Standard-Leica und dem Modell II noch ein neues Modell herauskommen, das eine Erweiterung des letzteren bildet und den Wünschen nach langsamen Momenten gerecht wird: eine Leica mit Schlitzverschluß für $1—^1/_{500}$ Sekunde. Ein besonderer kleiner Einstellknopf liefert hier die langsameren Gänge 1, $^1/_2$, $^1/_4$ und $^1/_8$ Sekunde. Im übrigen verbleibt die Handhabung der Kamera wie bisher.

Ein lange gehegter Wunsch vieler Leica-Amateure ist jetzt Wirklichkeit geworden, nämlich mit der Leica Farbenaufnahmen zu machen, die als projizierte Bilder betrachtet werden. Die hierzu benötigten Teile sind in kurzer Zeit lieferbar. Als Negativmaterial dient der von der Agfa hergestellte Agfacolor-Linsenrasterfilm. Als Aufnahmeoptik wird der Hektor 1 : 1,9, F/7,3 cm, verwandt. Durch die hohe Lichtstärke desselben wird ermöglicht, Momentaufnahmen mit $^1/_{20}$ und $^1/_{100}$ Sekunde je nach den Lichtverhältnissen zu machen. Für die Projektion wird dasselbe Objektiv verwandt, dessen relativ lange Brennweite es ermöglicht — und dies ist der zweite Grund —, je nach Verwendung des Projektors ein ausreichend helles Bild bis zu 1,80 m zu erzielen, ohne dabei allzu kurzen Projektionsabstand in Kauf nehmen zu müssen. Hierbei ist das Linsenraster des Films bis auf etwa die Hälfte des Projektionsabstandes nicht zu bemerken, was durch das feine Raster des Agfacolor-Films begünstigt ist. Der Hektor muß hier eine Geradführung erhalten. Zur Aufnahme sowie zur Projektion ist ein Filter zum Aufstecken erforderlich. Das „Aufnahmefilter" ist der Sensibilisierung der Emulsion angepaßt, während das „Wiedergabefilter" so abgestimmt ist, daß mit den modernen Projektionslampen bei richtiger Spannung des Netzes die Wiedergabe der Farbe möglichst naturgetreu ist. Zur Projektion ist das Leica-Modell VIII a geeignet (bis Bildgröße von 80 cm Breite). Um mit diesem Apparat auch bei ganz kurzen Projektionsabständen noch scharf stellen zu können, ist Verwendung eines Zwischenringes notwendig. Für größere Bilder dient der Apparat VIII i mit 250-Watt-Lampe oder das Modell VIII k mit 400-Watt-Lampe, deren maximale Bildbreiten der wachsenden Lichtstärke entsprechend 1,20 m bzw. 1,80 m sind. Die zwischen Glasplatten 5×5 cm gefaßten Filme werden mit dem Bildschieber „Udapa" vorgeführt. Zur Projektion der Filmbänder dient der gewöhnliche Filmführungsschieber mit halbautomatischem Filmtransport „Uduhs". h.

Leitz „Summar" 1 : 2. In Kürze werden die Optischen Werke Ernst Leitz, Wetzlar, ein neues Objektiv, das „Summar" 1 : 2, F/5 cm, herausbringen das eine Spitzenleistung darstellt. Es ergibt schon bei voller Öffnung gestochene Schärfe bis in die Bildecken, denn es besitzt eine unübertroffene chromatische Korrektion und ist frei von sphärischen und astigmatischen Zwischenzonen bei vollendeter Komakorrektion und vollkommener Bildfeldebnung. Es ist ein Universalobjektiv ersten Ranges, das infolge seiner hohen Lichtstärke für jede Art von Kunstlicht- und Reportagephotographie ebenso hervorragend geeignet wie für die allgemeine Amateurphotographie ist. Die automatische Kupplung des Objektives mit dem Entfernungsmesser wird selbstverständlich genau wie bei allen anderen Leica-Objektiven durch einfaches Einschrauben in den Wechselring erreicht. — Durch dieses neue normalbrennweitige lichtstarke Objektiv wird die Bedeutung des „Hektor" 1 : 1,9, F/7,3 cm, keineswegs geschmälert, da es seinen besonderen Vorzug als langbrennweitiges Objektiv überall da behält, wo es nicht möglich ist, genügend nahe an das Objektiv heranzugehen, um die bildwichtigen Teile groß genug wiederzugeben. h.



„Rimini."

Aufnahme auf Hauff-Ultra-Film.

phot. E. Tupke.

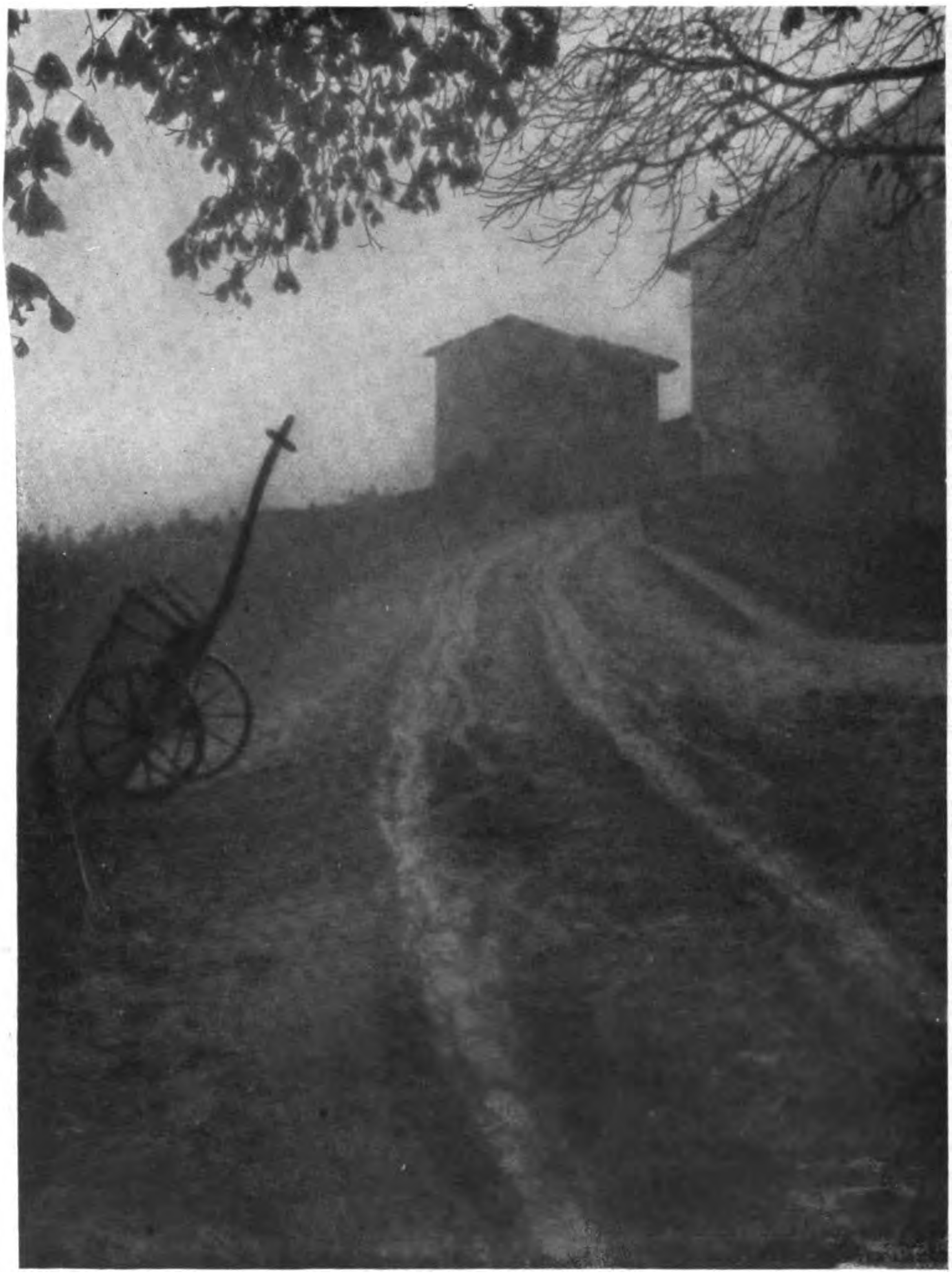
Eine neue Gradation bei Ergo - Vergrößerungspapieren. So schön die Ergo-Papiere mit den verschiedenen Luxusoberflächen sind, so gab es doch Negative, die ein noch kräftigeres Papier verlangten. Mit den neuen Ergo - Rapid - Hart - Papieren können wir auch von sehr zarten oder etwas zu flau geratenen Negativen tadellose Vergrößerungen selbst von Kleinbildaufnahmen machen. Ergo - Rapid - Hart hat die hohe Empfindlichkeit von Bromsilberpapieren, aber nicht den kalten Bromsilberton, sondern einen schönen warmschwarzen Ton. Diesen erreicht man mühelos im Voigtländer-Universalentwickler in der für Ergo üblichen drei- bis vierfachen Verdünnung. Legt man Wert auf reinschwarzen Ton, so arbeitet man unverdünnt. Schöne reine Sepiatöne erhält man bei nachträglicher Tonung in dem geruchlosen Voigtländer-Sepiatoner.

Als besonders angenehm empfindet man, daß sich Ergo - Rapid - Hart im Entwickler quälen läßt, ohne zu schleiern, und daß es auch Maschinentrocknung gut verträgt. Es ist ein Papier, das uns bisher gefehlt hat. h.

Kodak - Roll- und Packfilme. In äußerst vornehmer Ausstattung, mit prächtigen Illustrationen, ist ein neuer Prospekt über die Kodak-Roll- und -Packfilme erschienen. Es wird hierin auf den bestens bewährten „Verichrome - Film" hingewiesen. Derselbe zeichnet sich bekanntlich durch hohe Empfindlichkeit, stärkste Orthochromasie sowie völlige Lichthoffreiheit aus. Wir haben hier eine doppelschichtige Emulsion, wodurch feinste Details sowohl in den höchsten Lichtern wie in den tiefsten Schatten gewährt sind. Sehr willkommen ist hier ferner der große Belichtungsspielraum. Diese hervorragenden Eigenschaften machen den Verichrome-Film zu einem Filmtyp ersten Ranges für universelle Verwendung. Es kann nur empfohlen werden, sich diesem erstklassigen Aufnahmematerial eingehender zuzuwenden.

Ein anderer illustrierter Prospekt behandelt den neuen „Kodak 620", eine solide und einfachst zu handhabende Rollfilmkamera 6 × 9 in mäßigen Preislagen. Mit einem Griff ist der Apparat aufnahmebereit gestellt. Eine einfache Drehung der Frontlinse bringt uns die Scharfeinstellung des Bildes. Das Einlegen der Filmspulen erfolgt bequem mittels des ausschwenkbaren Filmspulenhalters. Die Objektive besitzen die hohe Lichtstärke F/4,5. Der Verschluß, der bekannte Pronto oder Compur, ist mit eingebautem Selbstauslöser versehen; mit Hilfe der automatisch nach 12 Sekunden erfolgenden Auslösung ist so auch Selbstaufnahme im Bilde ermöglicht. Angenehm ist auch das Vorhandensein von Aufsichts- und Durchsichtssucher. Der „Kodak 620" mit Anastigmat F/4,5, F = 10,5 cm, Pronto - Verschluß, kostet nur 65 *RM*, desgleichen mit Schneider - Xenar F/4,5 65 *RM* usw. Dieser gediegene Apparat wird auch anspruchsvollere Kreise vollkommen befriedigen. h.

Neue Kassette für Platten- und Planfilmgebrauch. Von der Kodak liegt uns ein neuer Kassettentyp vor, der sowohl den Gebrauch von Platten wie von Planfilmen zuläßt. Die Handhabung dieser „Kodak-Universal - Kassette", zu jeder Kamera mit Normalfalz passend, ist eine äußerst einfache. Wenn wir bisher die üblichen Plattenkassetten für Filme verwendeten, so ist die Zuhilfenahme besonderer Blechrahmen u. dgl. bedingt, damit der Film plan verbleibt und von der Druckfeder der Rückwand nicht gekrümmt wird. Bei manchen derartigen Rahmen wird



„Die Nebel fallen."

Aufgenommen mit Agfa-Chromo-Isorapid-Platte.

phot. Albert Steiner, St. Moritz.

das Einbringen des Films auch etwas diffizil, namentlich wenn die Manipulationen in ziemlicher Dunkelheit geschehen. Solche Unbequemlichkeiten sind bei dem System der neuen Kodak-Kassette mit ihrer wechselseitigen Verwendungsmöglichkeit vermieden; das Einlegen des Films geht hier ebenso leicht und sicher wie das der Platten vor sich. Wir haben es hier mit einer kompendiösen, flachen Metallkassette von geringem Gewicht zu tun (6 × 9-cm-Format wiegt nur 90 g).

Um die Kassette zu beschicken, zieht man den Schieber heraus, rückt einen seitlichen Riegel fort, klappt einen Rahmen auf und legt nunmehr die Platten oder den Film ein. Der Rahmen wird dann zurückgeklappt, der Riegel wieder vorgeschoben und die Kassette geschlossen. Das Metallblech, auf dem die Platte oder der Film ruht, ist unten gefedert, so daß sowohl die dickere Platte wie der dünne Film fest in dem Rahmen lagert. Die Emulsionsschicht befindet sich genau im Fokus. Den Filmen ist hier eine völlig plane Lage gesichert.

Wir haben in dieser Kodak-Kassette eine wirklich recht praktische und gediegen gearbeitete Einrichtung für den abwechselnden Gebrauch von Platten und Filmen, was gewiß oft erwünscht ist. Erwähnt sei noch, daß diese Universalkassetten auch billig sind; die 6 × 9-Kassette kostet 1,10 *RM*, 9 × 12-Format 1,20 *RM*. P. Hanneke.



J. PÉCSI, BUDAPEST

SONNENEFFEKT

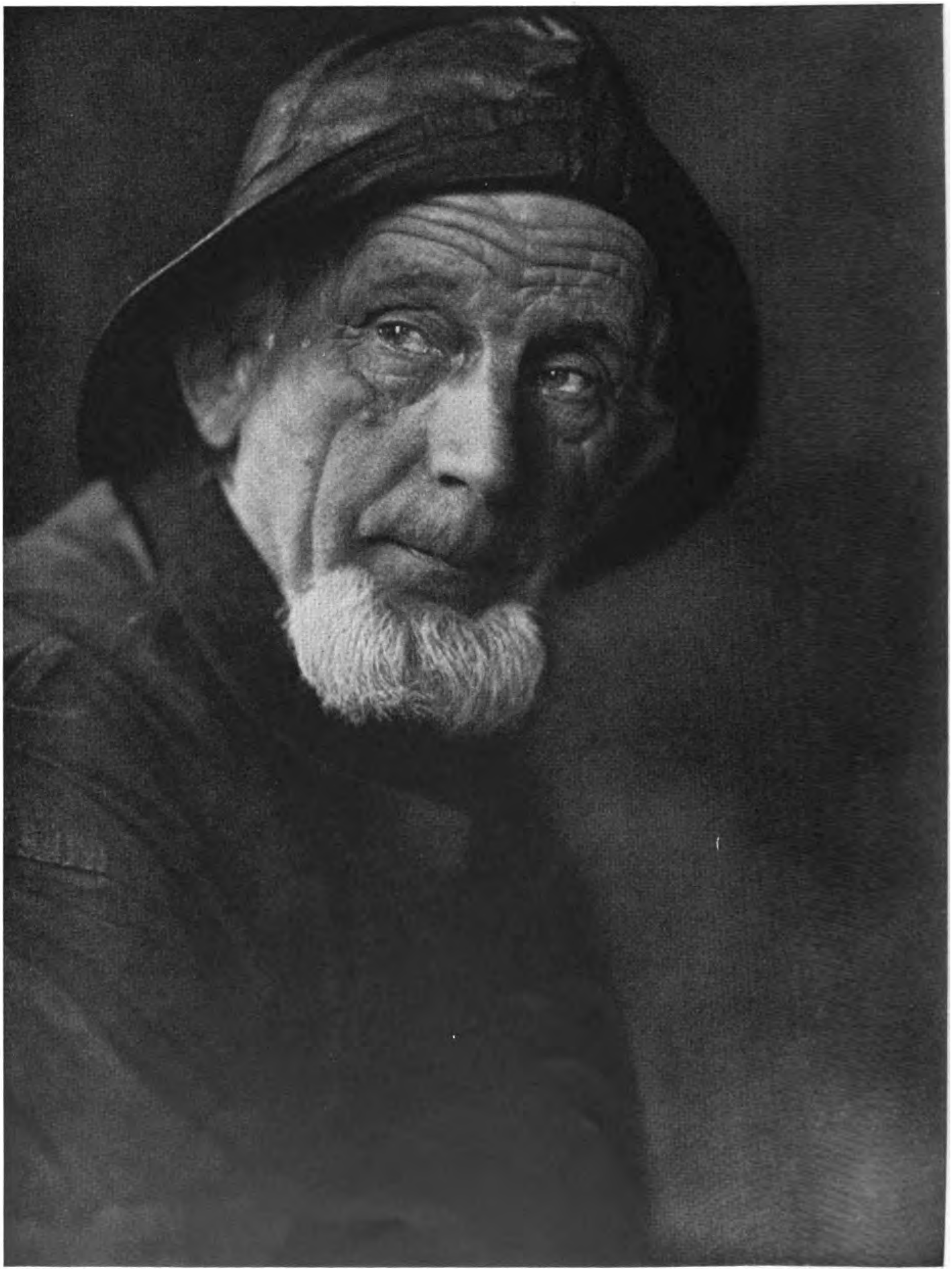


ALFRED PERSON, FRANKFURT A. M. BELEUCHTUNGSSTUDIE



ALFRED PERSON, FRANKFURT A. M.

TÄNZERIN



F. SCHENSKY, G.D.L., HELGOLAND

HELGOLÄNDER SCHIFFER



R. GERLING, G.D.L., DUISBURG

HOLLÄNDERIN



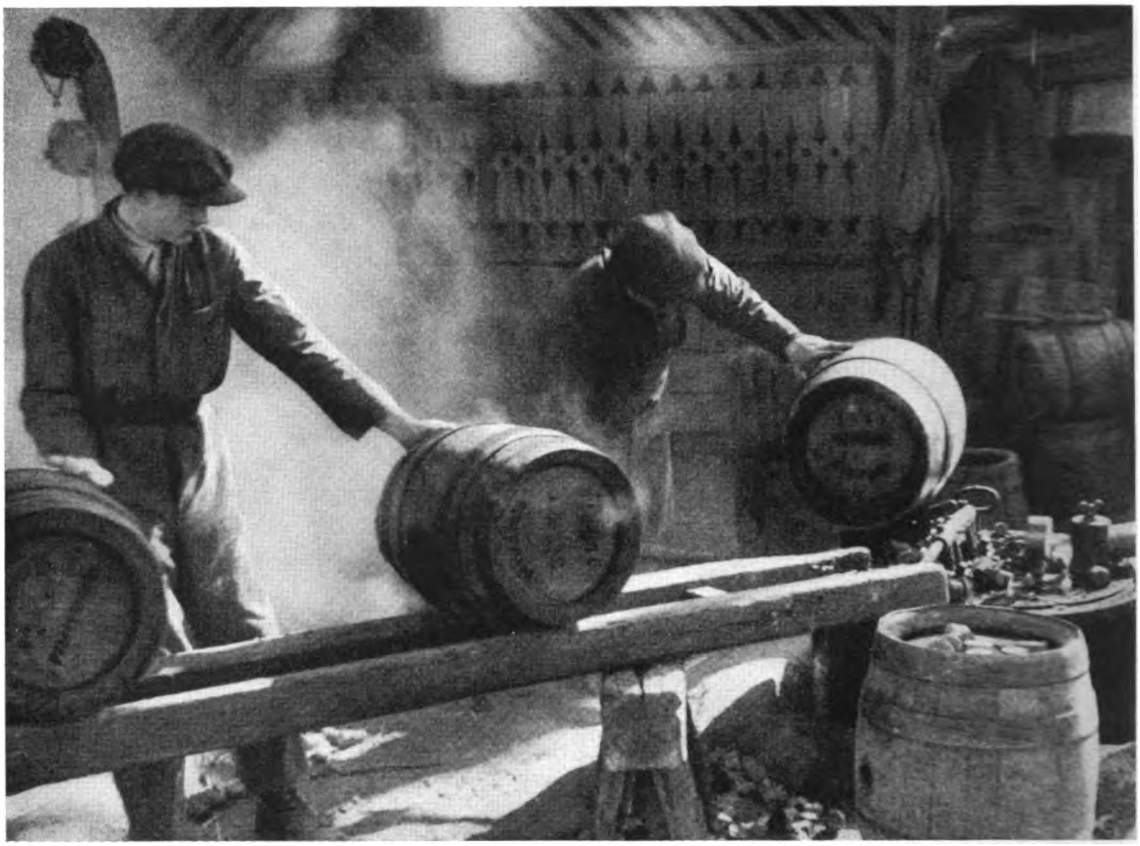
J. PÉCSI, BUDAPEST

WERBEAUFNAHME



SUSE BYK, BERLIN MUTTER UND KIND







ANTON MÜLLER, PFAFFENHOFEN BEIM FASSPICHEN UND WASSERBALL

Um das Photoporträt

Bemerkungen zur Porträtphotographie der Gegenwart

Um das Photoporträt hat sich ein Kampf entsponnen. Meinungen, Schulen, einzelne Porträtkünstler von Eigenart und Selbständigkeit legen ihre Werke vor, verteidigen ihr Sehen, ihre Auffassungen, ihren Stil. Und gerade durch diesen Kampf reiht sich die Photographie den Künsten an, beweist sie ihre geistige, künstlerische Grundlage, die Abwegigkeit der Meinung, sie sei nur eine „Technik". So ist heute die Porträtaufnahme zum Problem geworden, hat sie sich eingereiht in den großen Geist, der die Zeit beherrscht, in den Stil, der diese zum Sichtbaren gestaltet.

Stellen wir einmal die Frage: „Was ist ein Photoporträt?" Legen wir diese scheinbar so einfache Frage dem Forum der Porträtkünstler vor, so wird der Widerhall der Antworten ein sehr vielgestaltiger sein. Die einfachste Antwort ist sicher die: „Ein Photoporträt ist die vom Photographen mittels der photographischen Technik erzeugte Wiedergabe einer menschlichen Erscheinung." Betrachten wir die im ersten Augenblick so treffend erscheinende Antwort aber näher, so sehen wir bald, daß sie nicht zureichend ist. Sie setzt voraus das Vorhandensein der photographischen Apparatur und Technik. Über den Begriff der photographischen Apparatur könnte vollkommene Klarheit gewonnen werden, obwohl schon über die Zahl der zur wirklichen Porträtphotographie brauchbaren Apparaturen Zweifel entstehen könnten, z. B. darüber, ob eine lichtstarke Kleinkamera zu einem einwandfreien Porträt genügt oder ob nur der schwere Atelierapparat ein solches herzugeben imstande ist.

Auch der Begriff des Photographen könnte eindeutig sein, wenn nicht dieser Begriff ebenso wie der des Künstlers wenig über das Werk und die Werkfähigkeit aussagen würde. Ganz unsicher ist auch die Frage der anzuwendenden Technik; z. B.: Genügt der billige Film unter allen Umständen? Soll beim Kopieren hart oder weich gearbeitet werden? Welche Art von Retuschen ist zulässig, bzw. soll überhaupt retuschiert werden?

Ganz strittig ist aber der Begriff der „menschlichen Erscheinung". Welche ist nun die porträtfähige „Erscheinung" des Menschen? In dieser Frage scheiden sich die Auffassungen, die Meinungen, die Schulen. Ihre Beantwortung enthält zugleich alle Lösungen der Apparatur, der anzuwendenden und zulässigen Techniken, den Begriff des Photobildners als schaffender und meinender Persönlichkeit.

Ein bedeutender Porträtkünstler wurde kürzlich interviewt. Der Reporter fragte ihn, wie seine künstlerisch so hochwertigen Porträts entständen, welche Vorbedingungen sie erforderten. Seine Antwort: „Man braucht nur zu wissen, was man will." Was ist da der porträtkünstlerische Wille, die darstellerische Absicht der modernen Porträtphotographie?

Das Porträt als Ab-Bild

Die primitivste Form der Porträtphotographie ist die einfache „Abnahme". Abgenommen von der optischen Erscheinungsform mittels des photographischen Apparates. Die Tätigkeit des Photographen beschränkt sich hierbei im wesentlichen auf die Bedienung der technischen Apparatur. Er richtet die Beleuchtung her und stellt den Apparat ein, das übrige besorgt die physikalische Gesetzlichkeit von selbst. Er braucht sich keine Gedanken über Art und Ausdruck seines Porträtanten zu machen. Alles oder fast alles läßt er die Technik besorgen. Diese Art von Photographierern ist heute wohl nur noch in entlegeneren Landgemeinden zu finden, wo ihr Gewerbe dem primitiven Bildgeschmack der Kundschaft genügt.

Das Porträt als „Bild"

Die Darstellung aller natürlichen Erscheinungen im „Bild" besorgten bis zur Erfindung der Photographie die Zeichnung und die Malerei. Sie gaben infolgedessen auch für die ersten Porträtphotographen das Vorbild ab. „Wie gemalt" sollten ihre Aufnahmen werden. So wurden Hintergründe geschaffen, auf Leinwand mit Farben gemalt, wurden Draperien verwendet, wie sie seit der Renaissance schon auf den Malerbildern auftraten, wurden romantische Säulen, Möbel und Pflanzen mit ins Bild genommen, wurde der zu Photographierende selbst in eine „malerische" Körperstellung versetzt. So gelang im wesentlichen ein Gesamteindruck der Aufnahme als Bildblatt, während ein Eingehen auf die Persönlichkeit und die Einzelzüge des Porträtanten gegenüber der schon vorhandenen Vielfältigkeit der dinglichen Erscheinungen auf dem endlichen Bildblatte kaum sinnfällig wurde. Vom wirklichen Wesen und der wahrhaftigen Wesenheit des Porträtierten ist beim Anblick solcher Aufnahmen wenig zu sehen.

Auch diese pomphafte Art von Porträtphotographien kommt heute noch gelegentlich vor, einem altmodischen, pseudofeudalen Geschmacke entlegener Kleinbürgerkreise entsprechend.

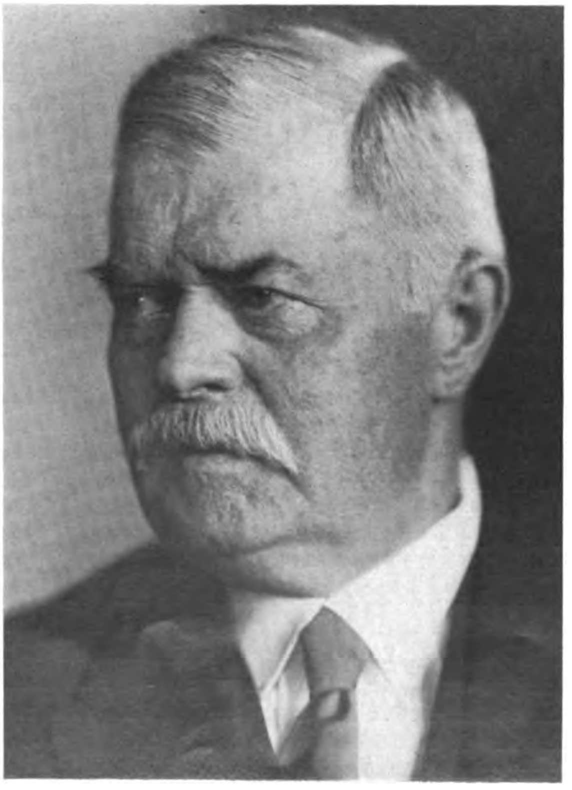
Das formalistische Porträt

entsprach der Vornehmheit und Aufgeklärtheit von gestern. Eine möglichste Zurückhaltung und Unkompliziertheit ist sein Grundsatz. Der Porträtant wurde am liebsten en face erfaßt, die Zutaten beschränkten sich oder entfielen, die Figur oder Halbfigur trat hervor. Mit dieser Art der Porträtaufnahme erwachte der Instinkt für das Persönliche im Porträt. Man beginnt in seinen späteren Blütezeiten schon das Charakteristische aufzusuchen, sich Gedanken darüber zu machen, es darzustellen. Wenn diese gut bürgerliche Porträtart bald nicht ganz mehr genügen wollte, so lag das daran, daß ganz allgemein eine plötzliche Aufmerksamkeit für den Menschen als Gestalt und innerer Sinn sich Bahn bricht. Der Sport schult das Auge für die Gestalt des Äußeren, Psychologie und Psychoanalyse wollen das Seelen-

leben des Menschen erklären, man bemerke Symmetrien und Asymmetrien der menschlichen Erscheinung, die Gymnastik und Ausdrucksgymnastik sowie der neue Theaterstil machen auf die Geste als charakteristische Ausdrucksbewegung aufmerksam, das Kino zeige den sich bewegenden Bildmenschen, kurzum, die gebändigte Bewegung und Vorstellung formalistischer Art konnte in ihren immerhin beschränkenden Grenzen nicht alles mehr an Ausdruck und Ausdrücklichkeit erschöpfen, was das neu erwachte Auge zu sehen wünschte. Man muß aber sagen, daß das formalistische Prinzip noch nicht zu Ende gebracht ist, daß ihm vielmehr eine ideelich neu gespeiste Zukunft zu ruhigerer Minute wohl noch bevorsteht. Darum ist es auch hintergründig noch heute tätig, ist es noch heute lebendig in einem zwar verdrängten, aber doch lebendigen Bereich von Porträtkünstlern.

Das artistische Porträt

unterbrach die ruhige Entwicklung der formalistischen Schule zu einer unruhigen Zeit des Nachkrieges. Die psychoanalytische Auffassung war der Vater seines Geistes, der Plakatstil, in den der Expressionismus ausartete, die Mutter seiner Form. Ein Filmstil von exzentrischer, technischer Trickspielerei war beteiligt, die Lage noch zu verwirren. So ist der artistische Stil in der Porträtkunst ein typischer Übergangsstil, ein Stil der Experimentiererei und letztlich der künstlerischen Unsicherheit. Er gab einesteils die Erscheinungsform des Porträtanten bis zur Unkenntlichkeit an einen angeblichen Abstraktismus, an eine nur Eingeweihten verständliche „Darstellung seelischer Inhalte und Erscheinungen" (Psychosymbolik) hin, andererseits verfiel er in verblüffende, aber ungeistige artistische Spielereien mit extremen technischen Möglichkeiten der Photographie.



Suse Byk, Berlin

Der neue Individualismus in der Porträtphotographie

Das artistische Bild hatte ausgespielt in dem Augenblick, in dem geistig und künstlerisch neue Richtlinien gefunden und zielbewußt eingehalten wurden. Seine stark stilspielerische Tendenz ging zugrunde an der Festigkeit neuer und starker Geistesrichtungen. Die Gegenwart der Porträtkunst ist wieder zur Einfachheit der Absicht zurückgekehrt. Sie will einfach den „Menschen" in der Totalität seines Seins zur Anschauung bringen. Ein klarer und vernünftiger neuer Beginn. —

Das Individuum in seiner Vollkommenheit, d. h. in seiner äußeren Erscheinung, in seiner inneren Wesenheit, ist ihr Ziel. Sie ist ganz eingestellt auf die Hervorbringung des Wesentlichen und Ausdrücklichen. Das Wesen eines Individuums auszudrücken, wie es sich im Körperlichen und im Geistigen (Seelischen) offenbart, ist ihr Ziel, und sie verfolgt es ohne Zugeständnisse. In den Dienst dieser Absicht stellt sie die dinglichen Zutaten, stellt sie die gewählte Stellung und die erlauschte Geste, stellt sie das Spiel der Schatten und Töne (als eine geradezu musikalische Mitteilungsform, eine Sprache, die über die Worte verfügt, Letztlich-Seelisches auszudrücken), stellt sie die aktive Hand, die sie ins Porträt mit hereinnimmt, die Neigung des Kopfes, den Bildschnitt.

Das Doppel- und Mehrfachporträt

Alles individuell Wesentliche erwacht in der Beziehung, die zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Wesen aufgenommen wird. Hierbei wird der Mensch aktiv und gibt sich ausdrücklich, weil die Mitteilung unter den Wesen eben durch das Sich-Ausdrücken vermittelt wird. Auf diese wache und sichtbar werdende Wesentlichkeit eben hat es die moderne Porträtphotographie abgesehen.

So mußte sie endlich, ermutigt vielleicht durch die Filmphotographie, die der erste Niederschlag des Beziehungsbildes war, zum Doppel- oder Mehrfachporträt kommen. Die alte Gruppe war noch die einfache Aneinanderreihung von Einzelindividuen, wie etwa schon bei Rembrandts „Scharwache". Keine leisen, auf dem Bilde fast zu sehenden seelischen Beziehungen existierten auf der alten Gruppenaufnahme, höchstens einmal derbe und laute Gegeneinanderstellungen, von merkbarer Absichtlichkeit, die künstlerisch immer verstimmten.

Anders das moderne Doppel- oder Mehrfachporträt. Hier gehen die Dargestellten still seelisch und körperlich ineinander über, man ist versucht, diese Art von Porträts als seelische Stimmungsbilder zu bezeichnen, man fragt bei ihrem Anblick nicht: Wen stellt das dar?, sondern weiß selbst das Bild zu benennen: Mutter und Kind, oder Bruder und Schwester, oder Liebende, oder Mann und Frau. (Heft 3 u. 4 dieser Zeitschrift brachten z. B. solche Bilder.)

Es muß gleich auch gesagt sein: Solche Aufnahmen sind ein Risiko. Der sublime hintergründige Gehalt, der ihre Schönheit ausmacht, die Darstellung des Nicht-Aussprechbaren, der abstrakten Beziehung, die sie versuchen, sie bedeuten einen Gipfel der Darstellungskunst, von dem der Absturz ins Kitschige nur ganz höhensichere Künstler nicht bedroht. Auch verlangen sie Qualitäten und innere Freiheiten der Aufzunehmenden, die nicht jeder Kunde im Atelier besitzt. Aber sie sind eine bestandene Probe für die Richtigkeit der Absichten einer gegenwärtigen Porträtkunst und bestätigen, daß wir uns fern aller Experimentiererei heute auf einem zielführenden, gangbaren Wege befinden.

Die Zeit der Irrtümer ist heute auch in der Porträtphotographie vorüber. Ein neuer und stetiger Weg ist gefunden — nach oben zu ihrer natürlichen Wahrhaftigkeit und ihrem wirklichen Sinne. M. May.

Zur Entwicklung der modernen Porträtphotographie

Zu Beginn meiner Ausführungen möchte ich erklären, was ich unter „moderner" Porträtphotographie verstehe. Will der moderne Photograph das Alte beseitigen oder nur verbessern — ist es zum Aufbau des Neuen hinderlich, und muß es ganz verworfen werden? Als ich vor mehr als 20 Jahren in die Lehre kam, war die Porträtphotographie von damals auch „modern". Und wie finden wir heute die Mehrzahl der Bilder jener Zeit? Mit einem Lächeln blättern wir in alten Familienalben. Nicht die Kleidung ist es, die „unmodern" wirkt, mehr noch sind es Haltung und Ausdruck der Personen, die uns befremdet. Gerade in den letzten 20 Jahren haben wir gelernt, uns freier zu bewegen, der Sport hat unsere Glieder gelockert, wir haben gelernt, uns zu entspannen. Bei diesem Wort „entspannen" wollen wir bleiben, wenn wir von der modernen Porträtphotographie sprechen. Wir verlangen heute von einem guten Bild, daß es den Menschen in seinem charakteristischen, uns günstig erscheinenden Augenblick wiedergibt. Und dieser Augenblick darf nie verkrampft sein, er soll den Abgebildeten entspannt und doch lebendig zeigen. Dieses neue Bild mußte kommen, um mit dem Film Schritt zu halten. Wie vor mehr als 20 Jahren der Berufsphotograph vom Amateur lernte, der Zeit hatte, sich den geeigneten Augenblick auszusuchen, der seine Angehörigen, Freunde in vertrauter, nicht wesensfremder Umgebung aufnahm, der vor allen Dingen die Menschen genau kannte, die er photographierte, so lernten wir danach vom Film.

Meine Antwort auf die am Anfang gestellte Frage ist damit gegeben. Das Moderne bedeutet das Fortschrittliche, aber fortschreiten können wir nur, wenn etwas vorhergegangen ist. Das „Moderne" muß also auf dem Vorangegangenen aufbauen. Wir müssen vergleichen, müssen Fehler, Mängel sehen können, um vorwärts zu kommen. Aber das Heute ist ein anderes als das Gestern, und gerade wir dürfen uns nicht an Vergangenes klammern, müssen den Ausdruck *unserer* Zeit finden. Es war ein langer und nicht leichter Weg von dem „Bitte recht freundlich" zu der heutigen lebendigen Charakteristik. Und ich wage es zu behaupten, daß wir das Ziel noch nicht erreicht haben. Photograph wie Publikum suchen noch. Ein Teil des letzteren möchte noch immer das „ganz Besondere", und ein Teil der Photographen versucht, sich seinem Wunsche zu fügen. Bisher hat sich noch jede Kunst, die auf Sensationen aus war, überlebt. Ich höre deutlich die Einwände mancher Innungsgenossen: Ist Photographie Kunst? Ist sie nicht nur Handwerk? Nein, Photographie ist Kunsthandwerk, und zwar im besten Sinne des Wortes. Handwerkliches kann jeder, der geschickt und fleißig ist, erlernen, aber die Kunst des Porträtphotographen, welche darin besteht, Menschen zu erfassen, d. h. nicht nur äußerlich ihre „schöne Seite"



Suse Byk, Berlin

zu sehen, sondern ihr Wesen schon bei kurzem Kennenlernen zu erkennen, das ist nicht lernbar und damit kein Handwerk. Der moderne Photograph muß die Eigenschaften besitzen, die jeder haben muß, der sich berufsmäßig mit Menschen beschäftigt, er sei Künstler, Arzt oder Lehrer. Er muß sich in den anderen Menschen hineinversetzen können, muß ihm seine Eigenart lassen, muß vor allem Geduld mit ihm haben. Und trotzdem soll das moderne Bild die Note des Photographen tragen. In diesem Unterschied der Note liegt der erste Gegensatz zur früheren Manier, und der zweite ist, daß der Photographierte sich in einem guten Bilde wiederfindet. Ist dieses Ziel erreicht, und noch mehr, wenn sich die Angehörigen mit dem Bilde unterhalten können, dann können wir von dem wirklichen modernen Porträt sprechen, von dem Porträt, das neben dem lebendigen Filmbild bestehen kann.

Dazu gehört auch jene Pflege der Technik, die bei dem altmodischen Bilde vorbildlich war. Aber auch die Technik ist anders, reicher und weiter geworden, und wenn man eine Zeitlang glaubte, auf exakte Technik verzichten zu können, so war das ein schwerer Irrtum. Der Amateur „knipst" lebendige Bilder (ich spreche hier von der Masse der Amateure), ohne ein technisch einwandfreies Bild liefern zu können, der Berufsphotograph aber muß Lebendigkeit und gute Technik vereinigen. Und darum wird auch in Zukunft der Amateur den guten Berufsphotographen nicht verdrängen können. Wenn in den letzten Jahren die Amateurphotographie eine so ungeheure Verbreitung gefunden hat, so begrüße ich diese Bewegung, denn dadurch wird auch die Freude am Familienbild gefördert. Ich spreche aus Erfahrung, wenn ich sage, daß gerade der Amateur zum Berufsphotographen geht, wenn er ein wirklich gutes Bild von sich oder seinen Angehörigen haben will. Immer noch ist die photographische Kunst eine werdende, die genug Aussichten und Möglichkeiten der Vervollkommnung bietet.

Suse Byk.

Das Wissen des Photographen

Von H. Kaspar

Als es den Berufsphotographen noch gut ging, genügte die richtige Beherrschung des Fachs, um eine, wenn auch nicht immer glänzende, so doch auskömmliche Existenz zu gewährleisten. Mit anderen Worten: Das Können war von ausschlaggebender Bedeutung. Nun ist zwar das Können heute gewiß nicht weniger wichtig, ja, es muß heute sogar größer sein als früher, aber es ist noch etwas anderes als Voraussetzung für den Erfolg hinzugekommen: das Wissen. Wie könnte z. B. — um nur ein Sondergebiet der Berufsphotographie herauszugreifen — der Photoreporter ohne genügendes Wissen von den wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen auskommen? Er muß, wenn er erfolgreich sein will, diese Zusammenhänge nicht nur kennen, sondern sie unter Umständen sogar vorausahnen. Er muß genau so wie der Tagesschriftsteller (der Journalist) auf allen Gebieten „zu Hause" sein. Was hier vom Photoreporter gesagt wurde, gilt ganz allgemein für den Berufsphotographen, auf welchem Gebiete er sich auch betätigen möge. Will er sich neue Erwerbsmöglichkeiten erschließen, so genügt es nicht mehr, ein tüchtiger Fachmann zu sein, sondern er muß über eine Reihe von Kenntnissen verfügen, die zwar nicht unmittelbar mit seinem Fache zusammenhängen, die aber trotzdem unentbehrlich sind. Was war denn der Grund für die Erfolge jener Berufsphotographen, die aus der Amateurphotographie kamen? Sie brachten vielfach von vornherein ein größeres Allgemeinwissen mit, als es dem Photographen der alten Schule eigen war, und eben dieses größere Wissen befähigte sie, manche Dinge anders zu sehen und anders zu erfassen als der nur fachlich ausgebildete Photograph. Natürlich wäre es unrecht, zu sagen, daß der aus der Amateurphotographie kommende Berufsphotograph dem von vornherein beruflich ausgebildeten Fachmann immer überlegen gewesen wäre; es hat zu allen Zeiten Berufsphotographen mit sehr guter Allgemeinbildung gegeben, die eine Zierde ihres Fachs waren und zu dessen Ansehen erheblich beigetragen haben. Der Verfasser erinnert sich hierbei früherer Lichtbildervorträge des Berliner Photographen Titzenthaler über seine verschiedenen Reisen. Bilder und Vorträge hatten ein so hohes künstlerisches Niveau, daß jeder Besucher dieser Vorträge den Eindruck mitnahm, den Fachphotographen sei ganz allgemein ein hohes künstlerisches Interesse und Verständnis eigen. In ähnlicher Weise haben auch andere Berufsphotographen gewirkt.

Man wird also mit Recht den Satz aufstellen können: Mit dem Umfange des Wissens wachsen die Erfolgsmöglichkeiten. So wird, um nur ein Beispiel materieller Art zu erwähnen, der über die gewerblichen und industriellen Verhältnisse seines Platzes unterrichtete Photograph zweifellos mehr Erwerbsmöglichkeiten haben als sein Kollege ohne diese Kenntnis. (Der Einfachheit wegen soll hier Bildung mit Wissen und Kenntnissen gleichgesetzt werden, obzwar jede dieser Bezeichnungen ihre eigene Definition hat.)

Es ist nun nicht gerade leicht, die Kenntnisse, über die der moderne Berufsphotograph verfügen sollte, in ein System zu fassen. Trotzdem soll der Versuch unternommen werden.

Fangen wir mit der Beherrschung der photographischen Technik an. Es genügt heute zweifellos nicht mehr, die Aufnahme- und Beleuchtungstechnik, die verschiedenen Druckverfahren, Vergrößerung usw. zu beherrschen, vielmehr ist auch eine zureichende Kenntnis des Nebengebietes der Kinematographie, erforderlich. Sie sollte schon deswegen vorhanden sein, weil sie gewiß von vielen Kunden beim Photographen vorausgesetzt wird. Der Laie sieht den Photographen eben als Fachmann an für alle Fragen, die irgendwie mit der Photographie zusammenhängen. Wie unangenehm aber wäre es für den Photographen,

wenn er auf eine die Kinematographie angehende Frage keine oder nur eine unbestimmte Auskunft zu geben wüßte! Und wie könnte er die in der Kinematographie gegebenenfalls liegenden Möglichkeiten für sich ausnutzen, wenn er ihre Technik nicht kennt!

Unter den heutigen Daseinsbedingungen sind ferner für den Photographen mehr denn je kaufmännische Kenntnisse vonnöten. Selbst der Photograph, dessen ganze Arbeit auf ein höheres geistiges Niveau eingestellt ist, wird nicht umhin können, in kaufmännischen Fragen Bescheid zu wissen. „Kaufmännisch" ist hier in weitestem Sinne gefaßt; es schließt nicht nur das Wissen um die richtige Abwicklung eines Geschäftes ein, sondern auch die Kenntnis der hierauf bezüglichen rechtlichen Fragen. Eine kleine, rechtskundliche Büchersammlung, die wenigstens die Gewerbeordnung (GO.), das Bürgerliche Gesetzbuch (BGB.) und das Handelsgesetz (HG.) umfaßt, sollte also ebenso zur Ausrüstung des Photographen gehören wie eine Fachbücherei. Es ist im gegebenen Falle eine große Annehmlichkeit (und eine Ersparnis!), nicht erst einen Anwalt zu Rate ziehen zu müssen, um sich über diese oder jene Rechtsfrage zu unterrichten.

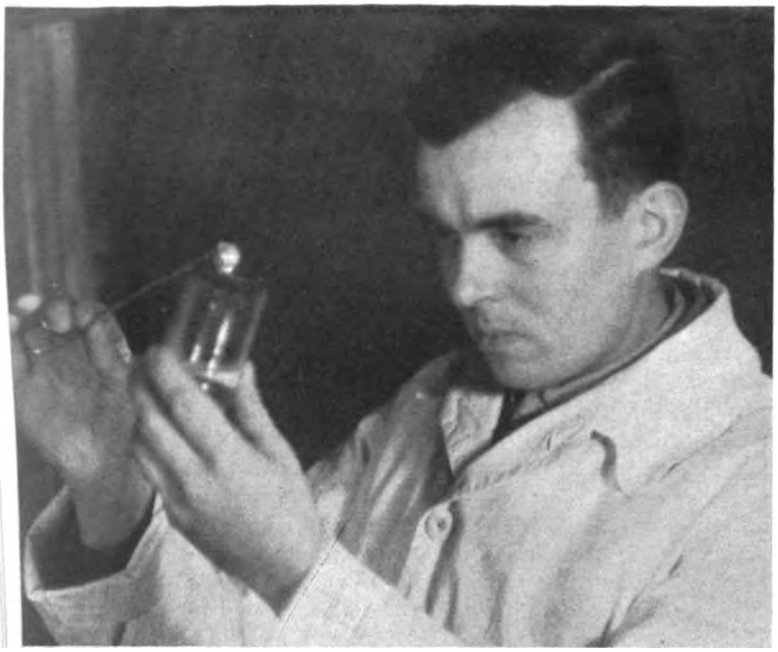
Nun zum Gebiete der Kunst. Der Blick des Photographen, der sich mit Malerei, Plastik, Graphik und schließlich Architektur beschäftigt hat, wird naturgemäß ganz anders geschult sein als der des nur handwerklich-photographisch erfahrenen. Abgesehen von der Bereicherung des Wissens und von dem, was die Künste für die geistige Entwicklung des Photographen bedeuten können, hat die Beschäftigung damit aber auch ihre materielle Seite. Nicht selten wird sich das Wissen auf dem Gebiete der Kunst unmittelbar praktisch verwerten lassen; soweit das nicht der Fall ist, werden sich wenigstens mit künstlerisch interessierten Kunden von vornherein gewisse Anknüpfungspunkte ergeben: Der geistige Kontakt wird schneller hergestellt sein als ohne die Vermittlung durch die Kunst.

Zu den Kenntnissen in der bildenden Kunst, die man in weitumfassendem Sinne als ästhetische bezeichnen könnte, gehört auch ein genügendes Verständnis für Geschmack und Mode. (Daß sich guter Geschmack und Mode keineswegs immer decken, braucht dabei kaum bewiesen zu werden.) Wie wesentlich ist schon (besonders für den Bildnisphotographen) die Schulung des Auges für die Wirkung der verschiedenen Farben! Der mit Farbwirkungen vertraute Photograph wird einer Rat begehrenden Kundin nicht nur zu sagen wissen, wie sich Farben photographisch auswirken, sondern auch, welche Farbe am besten kleidet, welche das Gesicht weicher und welche es härter erscheinen läßt, usw. Wie viele Damen haben nicht eine Vorliebe für Grün, obwohl der von den meisten Grüntönen auf das Gesicht geworfene Schein nur allzusehr den Eindruck der „Leiche auf Urlaub" erweckt! Und ebenso wird vielfach reines Weiß bevorzugt, obwohl es — namentlich bei älteren



F. Perci, Budapest

Wirkungsvolles Werbephoto (Photomontage)



Walter Stölting, Milchprobe im Eisenbahnwaggon (erste Alkoholprobe). Mit Leica, Hektor 1 : 1,9, Agfa-Paukine-G-Film, 2 × 500 Nitraphot, $^1/_{60}$ Sek., nachts, aus voller Bewegung aufgenommen. Metol-Natriumsulfit-Entwickler.

Damen — die Gesichtsfarbe schmutziggrau erscheinen läßt. Oder gibt sich jeder Photograph Rechenschaft darüber, daß ein quergestreifter Stoff die Trägerin dicker (breiter), ein langgestreifter sie schlanker aussehen läßt und das großgewürfelte Stoffe den Körper der Trägerin oder des Trägers in kleine Stückchen aufteilen?

Die gleichen Gesetzmäßigkeiten gelten naturgemäß auch in der Herrenmode. So werden z. B. Herren, die sich eines gewissen Leibesumfanges „erfreuen", aber doch schlank aussehen wollen, dunkle Stoffe bevorzugen, weil die dunkle Farbe gewissermaßen einen scharfen Trennungsstrich zwischen dem Träger und der Umgebung zieht, während die helle Farbe die Grenzen verwischt. Das sind natürlich nur Anfangsgründe in den Fragen des Geschmacks und der Mode, aber auch sie sind wichtig genug.

Und nun etwas für den modernen Lichtbildner ebenfalls sehr Wichtiges: gesellschaftliche Erfahrung! Hierin mag alles einbegriffen sein, was man als guten Ton bezeichnet. Der auf der Höhe der Zeit stehende Photograph wird oft genug an allerlei Veranstaltungen teilnehmen oder daran mitwirken müssen, die gesellschaftlichen Takt und gesellschaftliche Erfahrung voraussetzen. Wie peinlich, wenn er z. B. nicht mit den Tischsitten Bescheid weiß oder gar (horribile dictu!) dem Fisch mit dem Messer zu Leibe geht, mit dem Messer in die Mayonnaise fährt und sich des gleichen Instruments zum Zerteilen der Kartoffeln bedient! Solche Verstöße gegen die gesellschaftliche Etikette darf sich allenfalls der Träger eines ganz großen Namens gestatten (man spricht dann nachsichtig von einer „Kaprize"), dem gewöhnlichen Sterblichen sind sie nicht erlaubt. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß gesellschaftliche Erfahrung (neben guter Allgemeinbildung) dem Photographen manche Tür öffnen wird, die ihm sonst verschlossen wäre. In der Tat sind die Klassenunterschiede ja heute nicht mehr so sehr durch den Beruf bedingt wie durch die Bildung und die geistigen Interessen. Hierbei mögen auch Sprachkenntnisse erwähnt werden, die dem Photographen häufig genug — besonders in der Großstadt, in den von Ausländern besuchten Bädern und Sommerfrischen usw. — zum unmittelbaren Nutzen gereichen werden. Ein Schild am Schaukasten: „On parle français", „English spoken", oder auch „Si parla italiano", „Se habla español" usw., wird nicht nur manchen Ausländer, sondern auch manchen Inländer anlocken.

Damit ist das Thema „Das Wissen des Photographen" gewiß nicht erschöpft, doch verbietet es der hier zur Verfügung stehende Raum, es weiter auszuspinnen. Besonders sollte es sich der Nachwuchs angelegen sein lassen, sich das größtmögliche Wissen anzueignen. Man ist zwar bis zum letzten Tage seines Lebens ein Lernender, doch ist es nichtsdestoweniger Tatsache, daß der junge Mensch mehr Zeit und Gelegenheit zum Lernen hat als der von Berufssorgen stärker in Anspruch genommene ältere.

In Verbindung hiermit muß noch etwas gesagt werden über die schulmäßige Ausbildung bzw. über den schulmäßigen Erwerb von Kenntnissen. Gewiß ist es dem geistig Beweglichen nicht versagt, sich auf rein empirischem Wege (durch Erfahrung) ein reiches Wissen anzueignen, doch ist dieser Weg länger und mühevoller als der über die Schule. Während der Empiriker die tausend Dinge des Wissens selbst ordnen und sichten und auf ihre Eignung für ihn prüfen muß, werden sie durch die schulmäßige Ausbildung bereits systematisch geordnet vermittelt. Mit Recht ist deshalb jedes Volk und jeder Berufsstand darauf bedacht, sein Schulwesen zur größtmöglichen Höhe zu entwickeln.

Bildreporter und was dazugehört

II. Der Mann und sein Apparat

Nicht der Berichterstatter des hochaktuellen Bildes, auch nicht der zeitlos Schaffende, der das schöne oder belehrende Bild erarbeitet, sondern der Photoreporter des aktuellen Bildes interessiert uns jetzt. Er ist, wie ich im ersten Artikel „Bild und Zeit" (Heft 3, 1933) andeutete, der eigentliche Bildjournalist. In der Mehrzahl der Fälle ging sein Weg zur Photographie nicht von einer Dunkelkammer-Lehrlingstätigkeit aus, sondern führte zwangläufig vom berichtenden Artikel zum berichtenden Bilde. Erst war das Bild Unterstützung und Belebung des Artikels, dann wurde die bildhafte Darstellung Hauptsache, und der Artikel schrumpfte allgemach zu

10—20 Zeilen Text zusammen. Sehr gut definierte einmal jemand das Wesen der Bildreportage so: „Eine vollendete Bildreportage muß alle Vorgänge so wiedergeben, daß überhaupt kein Text und nicht einmal eine Bildunterschrift notwendig ist, und dennoch muß der Beschauer das Sujet voll und ganz verstehen."

Zur Bildreportage gehört also mehr als nur die reine photographische Technik: Es gehört dazu eine gewisse kompositorische Begabung und eine, sagen wir ruhig: dichterische Fähigkeit, einen Stoff auszuwählen, zu behandeln und mit knappsten Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Eine illustrierte Zeitung kann drei bis acht Aufnahmen bringen; folglich muß in allerhöchstens acht Bildern der ganze Stoff verständlich dargebracht sein. Mit acht Bildern, aber nicht mit acht Aufnahmen. Es gibt Fälle, in denen acht Aufnahmen ausreichen; meistens wird man aber mehr brauchen. Dann besonders, wenn man auf die gestellte Aufnahme verzichtet und unbeobachtet arbeiten will; denn die Gefahr einer verwackelten Person, eines vorübergehend verdeckten Gesichts, einer wenig oder nichts sagenden Bewegung ist groß. Man muß also vom laufenden Band arbeiten, mitunter zehn Aufnahmen von derselben Sache riskieren, um hernach die beste auszuwählen. Folglich muß man auf die Platte verzichten und den Film wählen. Je unbeobachteter man arbeiten will, desto geringere Vorbereitungen zur Aufnahme muß man auch treffen. Man muß mitunter darin sogar so weit gehen, daß man in halbhellen Innenräumen ohne Nitraphotbirnen oder Vacublitze arbeitet. Das verlangt natürlich ein lichtstärkstes Objektiv. Da aber bei gleicher Brennweite die Tiefenschärfe um so geringer wird, je mehr die Lichtstärke wächst, so bleibt nur die Möglichkeit, die Brennweite (und damit das Aufnahmeformat) zu verringern, um bei möglichst großer Lichtstärke zugleich möglichst große Tiefe zu behalten. Denn gerade die große Tiefenschärfe ist für Bildreportagen mindestens so wichtig wie die Lichtstärke. Durch alle diese Voraussetzungen wird man zwangläufig auf die Kleinbildkameras des Marktes hingeführt; sie besitzen sowohl große Lichtstärken als auch kurze Brennweiten und gestatten, Film vom Streifen zu verarbeiten. Die Zahl dieser Kleinkameras ist Legion, aber nur einige wenige erfüllen wirklich die an sie geknüpften Bedingungen. Unabhängig von jeder Bindung an die Industrie soll hier versucht werden, einige dieser Apparate auf ihre beste Verwendungsmöglichkeit hin zu untersuchen. Dabei muß das Wort „beste" besonders unterstrichen werden: denn selbstverständlich lassen sich mit jedem der genannten und auch manchem ungenannten Apparat alle übrigen Aufnahmen durchführen.

Die Kamera mit der unerreichten Schußgeschwindigkeit ist die Leica. Ein Vergleich mit der Contax ergibt drei Leica-Aufnahmen in der gleichen Zeit, in der zwei Contax-Aufnahmen gemacht werden können. Also eignet sich dort die Leica am besten, wo sehr schnell hintereinander viele Aufnahmen gemacht werden müssen. Wo es dagegen auf höchste Verschlußgeschwindigkeit ankommt, wird die Contax wiederum der Leica überlegen sein. Aber das ist eigentlich nur bei Rennen der Fall, wo der Bildreporter wenig zu suchen hat und der Bildberichterstatter in der ersten Schußreihe steht.



Frau Ibo Stölting, Milchkontrolleure im Bahnhofslaboratorium, Rolleiflex 1:2,8, Agfa-Superpanfilm, 2 × 500 Nitraphot, 1/10 Sek., nachts, gestellt, jedoch aus der Bewegung aufgenommen.

Im Theater ist die Leica ebenfalls der Contax über, und zwar aus Gründen der Schneckengangskonstruktionen für die Objektive. Beim Aufziehen des Verschlusses kommt man manchmal mit dem Finger gegen das spielend leicht laufende Objektiv der Contax und dreht es aus der einmal eingestellten Entfernung, so daß man im Entfernungsmesser nachkontrollieren muß. Das passiert bei der Leica nicht, weil die Aufzugsvorrichtung günstiger placiert ist. Im Theater will es so scheinen, als ob die Schlitzverschlüsse mit ihrer Zwanzigstelsekunde Mindestgeschwindigkeit ungeeignet seien. Obgleich beispielsweise die Rolleiflex nur 2,8 Lichtstärke besitzt, ist es mit ihr möglich, durch Belichtungszeiten von einer fünftel Sekunde besser durchexponierte Negative zu bekommen, besonders bei Ausgleich-Feinkornentwicklung, die die Empfindlichkeit der Negativemulsionen praktisch um die Hälfte heruntersetzt. In bezug auf die Verschlüsse trügt hier der Schein: Theateraufnahmen macht man besser und elastischer mit einem Verschluß, der auf „Ball" gestellt ist, und verwendet ein Einbein-Stativ, das sich bequem vor dem Sitz aufstellen läßt. Mit Hilfe des Drahtauslösers belichtet man dann verschieden lange, und zwar immer solange wie möglich. Möglich: das ist die Dauer einer Geste. Sobald die Schauspieler ihre Pose ändern, läßt man den Verschluß zufallen und bekommt so gleichzeitig scharfe und gut durchexponierte Negative, die auch Ausgleichfeinkorn vertragen.



Frau Ibo Stölting, russische Emigrantenkinder beim Unterricht. Rolleiflex, 1:2,8, Agfa-Superpan, 2 Nitraphot, $^1/_{10}$ Sek., während richtigen Unterrichts belichtet

In bezug auf die Schärfentiefekontrolle ist allerdings die Rolleiflex sowohl der Leica als auch der Contax überlegen. Mit der Rolleiflex ist es sehr leicht, die optimale Tiefe zu erzielen, was besonders bei Massenszenen auf der Bühne unumgänglich notwendig ist. Selbst bei voller Öffnung und verhältnismäßig nahem Sitzplatz an der Bühne ist es möglich, praktisch totalscharfe Aufnahmen von vorn bis an den Rundhorizont zu machen. Leider hat die Rolleiflex Rollfilme, so daß man oft gerade in den besten Augenblicken am Filmende angekommen ist und nun das zweifelhafte Vergnügen hat, im Dunkeln neu einzulegen.

Für das Theater muß man sich also sehr überlegen, ob man lieber weniger sehr gut kontrollierte Aufnahmen mit nach Hause bringen will, oder aber, ob man vom langen Streifen arbeiten möchte und dafür die Tiefe an Hand des Entfernungsmessers schätzen will. Praktisch gesprochen bedeutet das: Wo man das Stück zweimal hintereinander sehen und sich die Höhepunkte für seine Aufnahmen merken kann — Rolleiflex. Wo das nicht möglich ist und man auf gut Glück hin arbeiten muß — Leica oder Contax.

Überhaupt der Entfernungsmesser: Gerade er zieht eigentlich die Grenze für die optimale Verwendungsmöglichkeit einer Kamera. Man denke bitte, daß er nur eine Fläche scharf angibt, zu der man sich die Tiefe nach vorn und nach hinten hinzudenken muß (für den Tiefenschärfering hat man meist keine Zeit); der Spiegel dagegen gibt die volle Tiefe nach vorn und nach hinten wieder.

Das äußert sich in der Praxis so: Bei Reportagen gibt es gestellte und unbeobachtete Aufnahmen, und in 99 von 100 Fällen werden die Aufgenommenen auch wissen, daß sie aufgenommen werden. Wo sich ein Vorgang stellen läßt (oder wo er gestellt werden muß), ist es viel leichter, mit der Rolleiflex zu arbeiten als mit irgendeiner Entfernungsmesserkamera. Wo dagegen völlige Unbeobachtetheit notwendig ist, muß die Rolleiflex hinter Leica, Contax, Peggy zurücktreten.

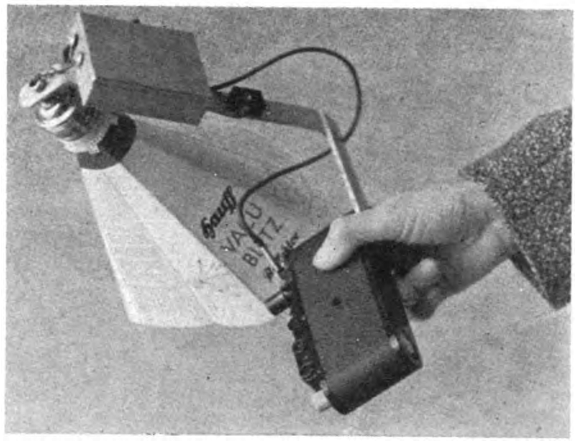
Hier zwei Fälle aus eigener Arbeit: Meine Frau und ich sollten die Berliner städtische Milchkontrolle photographieren. Wir arbeiteten der eine mit Leica und Hektor 1:1,9, der andere mit Rolleiflex 1:2,8. Die Zahl der gemachten Aufnahmen war annähernd gleich; alle Aufnahmen waren den Kontrollbeamten bewußt, einige waren gestellt, die anderen unmittelbar aus der Bewegung bei Kunstlicht gemacht. Für die bewegten Aufnahmen war die Leica wesentlich bequemer; aber als wir zur Auswahl der fertigen Bilder kamen, zeigte es sich, daß mehr Rolleiflex- als Leica-Aufnahmen für die Schilderung des Vorganges geeignet waren. Die Redaktion wählte schließlich fünf Aufnahmen aus, von denen vier mit der Rolleiflex und eine mit der Leica gemacht waren.

Das andere Mal waren auf Bestellung Berliner Straßenmädchen aufzunehmen. Ich arbeitete allein, und zwar zuerst mit der Rolleiflex. Mit Mühe und Not brachte ich drei Aufnahmen nach Hause, von denen keine brauchbar war — die Frauen liefen einfach davon, sobald sie mich mit der Kamera nur von weitem gesehen hatten. Als ich den Versuch mit Leica und Winkelsucher wiederholte, konnte ich nicht nur den Auftrag ausführen, sondern dank der schnellen Schußbereitschaft auch sehr hübsche Phasen festhalten, bei denen es aber auf Tiefe natürlich gar nicht ankam.

Diese Beispiele lassen sich nach Belieben variieren, aber sie zeigen übereinstimmend, daß die Leica überlegen ist, wo schnell und möglichst unbeobachtet gearbeitet werden muß, daß dagegen die Rolleiflex vorteilhafter ist, wo langsam und mit bewußt photographierten Menschen gearbeitet werden kann. Im letzteren Fall muß man aber wiederum zwei verschiedene Arten von Aufnahmen unterscheiden: gestellte oder aus der Bewegung. Für die gestellte Aufnahme: Rolleiflex. Für die bewegte um so eher Leica, je schneller die Bewegung wird. Dann zeigt sich die volle Überlegenheit des Schlitzes über den Zentralverschluß, weil die verhältnismäßig geringe Intensität des Lichtes bis zum äußersten ausgenutzt werden muß und kann. Wo aber aus einer langsamen Bewegung bei gewöhnlichem elektrischen Licht sehr viele Aufnahmen gemacht werden sollen, eignet sich die Peggy sehr gut, weil man mit ihrem Compur $^1/_{10}$ und selbst $^1/_5$ Sekunde noch aus freier Hand halten kann.

Wo gleichzeitig kurzer Moment und große Tiefe verlangt werden, reichen Nitraphotbirnen nicht mehr aus, und der Vacublitz tritt seine Herrschaft an. Für die Rolleiflex gibt es da den wunderschönen Auslöser von Hauff, der Compur und Blitz gleichzeitig auslöst, und sinngemäß wird man diese Vorrichtung überall da anwenden, wo man auch normalerweise mit der Rolleiflex leichter zur guten Aufnahme kommt. Wo aber, wie zum Beispiel auf Bällen oder bei nächtlichen Versammlungen, eine





Walter Stölting, Leica-Blitzeinrichtung

möglichst große Schußbereitschaft außerdem notwendig wird, arbeitet die Rolleiflex mit diesem Auslöser zu langsam und zu unbequem, besonders weil man die eine Hand am Auslöser halten muß.
In diesen Fällen sind Leica oder Contax in Verbindung mit einer automatischen, fest montierten Blitzeinrichtung vorzuziehen. Diese Einrichtung, die leider käuflich im Handel nicht zu haben ist und die man sich infolgedessen von einer geschickten Kamerareparaturwerkstatt anfertigen lassen muß (Preis etwa 30 ℛℳ), besteht aus einem Metallwinkel, der oben eine Fassung für den Vacublitz trägt. Zur Kamera hin ist eine Leitung vorhanden, die zum kombinierten Auslöser führt, der so funktioniert, daß er zunächst den Verschluß (mit $^1/_{20}$ Sek.) auslöst und eine Winzigkeit später den Blitzkontakt schließt. Das Aufflammen des Blitzes muß so einreguliert werden, daß es in demjenigen Augenblick erfolgt, in dem der Verschluß gerade offen ist.
Setzt man nun noch einen billigen Reflektor über die Blitzfassung, so kann man wie mit einem Gewehr die schönsten Szenen abschießen. Man hat beide Hände für die Kamera frei und bringt ohne weiteres den Blitz immer in die richtige Schußrichtung. Arbeitet man überdies mit dem Weitwinkelobjektiv und Blende 6,3 bis 9, so hat man eine Tiefe vom nahen Vordergrund bis fast auf Unendlich.

Walter Stölting.

Der Berufsphotograph und die Kleinkamera

Ist das Arbeiten mit der Kleinkamera schon an sich ein Fortschritt, garantiert es Erfolg? Nein, es bestehen weder irgendwelche Garantien, noch bedeutet das Abgehen von herkömmlichen Mitteln eine gesteigerte Existenzaussicht. Jedoch läßt sich über eine Erfolgsmöglichkeit manches sagen, und einige Mitteilungen aus der Praxis regen Sie, verehrter Kollege, vielleicht zum Nachdenken über die Möglichkeit, Nutzen aus der Anwendung der Kleinkamera zu ziehen, an. Infolge des billigen „Betriebsstoffes" bedeutet auch ein Mißerfolg eine nicht allzu starke Belastung. Die Kleinkamera ist das gegebene Mittel mindestens zum Nebenverdienst, sie kann aber bei geschickter und rührigster Verwendung auch zur Hauptverdienstquelle werden. Aber man muß die neuesten Fortschritte der Photographie, die hohen Lichtstärken, die höchst gesteigerten Filme, die Ausgleichentwickler, die modernen Bromsilberpapiere und nicht zuletzt die neuesten Lichtquellen auch anwenden, um alles nur Denkbare herausholen zu können. Um bei aktuellen Veranstaltungen nicht zu stören, sich nicht unliebsam bemerkbar zu machen und doch in vorderster Reihe arbeiten zu können, ist ein Stativ fast immer auszuschalten. Bei Festabenden, sportlichen oder politischen Feiern, Aufzügen usw. ist leicht nicht nur etwas für die Presse oder zum Freiverkauf Geeignetes herauszuholen, sondern solche aktuellen Bilder sind auch für den Schaukasten, oft gewechselt, erfahrungsgemäß ein besonders starkes Anziehungsmittel für unser Publikum.
Leider hat so mancher Amateur das interessante und sehr ausbaumögliche Gebiet des aktuellen Photos schneller erfaßt und sich eine sichere Existenz geschaffen als der Berufsphotograph, der hier, wie im Handel und in der Amateurarbeit, zu spät seinen Nutzen erkannte. Außer intensiver Bereinigung seitens der Innungen muß der Photograph nun selbst den Konkurrenten zu verdrängen suchen, indem er die gleiche Aufgabe besser zu lösen sucht. Mögen auch anfangs manche Bildsendungen von den „Illustrierten", den Lokalzeitungen unbenutzt zurückkommen, so wird man bei Ausdauer und guter Leistung doch bald Beachtung finden und die notwendig gewordenen Unkosten sicher bald hereinbekommen. Hauptsache ist, überhaupt mitzumachen und nicht den Mut zu verlieren. Mindestens wird man durch solche Betätigung in weiteren Kreisen bekannt, was für unsere andere Arbeit sicher nicht nutzlos ist.





O. Molsberger. Mit Vacu aus der Hand, Bl. 9, 1/50 Sek., Kamera auf Zeit gedrückt.

Einige handwerkliche Kniffe können dem uneingeweihten Fachmann vielleicht ein Vorwärtskommen erleichtern. In erster Linie muß er alle unsere Lichtquellen vom Sonnenlicht über das künstliche Halbwatt bis zum modernen Blitzlicht genau kennen und in seiner Wirkung sicher einschätzen lernen. Da die modernen Kleinkameras mindestens Lichtstärke 3,5 bei einer erstaunlichen Tiefenschärfe haben, kommt man meistens mit Momentaufnahmen aus. Reicht das Tageslicht nicht mehr aus, setzt die Anwendung künstlicher Lichtquellen und der Superpanfilme ein. Momentaufnahmen von 1/500 Sekunde bei Sonne bieten keine Schwierigkeiten, bei trübem Wetter und in Abendstunden reichen Superpanfilme mit langsameren Momenten auch noch durchaus. In geschlossenen Räumen genügen bei Tageslicht 1/20 Sek., bei Objektivslichtstärken von 1,5, Saalbeleuchtung und 32′ S.-S.-Filmen noch kürzere Belichtungen. Massenversammlungen knipst man mit 1/2 Sekunde entweder vom Stativ oder vom aufgesetzten Apparat, und für bewegte Motive bei Sport, Theater, von Rednern oder ähnlichem benutzt man Kunstlicht. Ganz besonders geeignet ist da der Vacublitz als Momentbelichter. Der Apparat wird dabei rechtshändig mit dem Zeigefinger auf Zeit gestellt, die linke Hand hält den Blitzapparat (man kann sich auch bequemer ein kleines Brettchen konstruieren, rechts wird der Apparat aufgeschraubt und daneben eine kleine Batterie mit Schraubgewinde für den Blitz), dann drückt man den Apparat auf Zeit, sofort links den Blitz und rechts wieder den Zeitverschluß schließend — 1, 2, 3, fertig —, nur etwas üben, dann geht es schon! Übrigens kann man auch eine Vacublitzlampe mit gleichzeitiger Auslösung der Kamera fertig kaufen (Hauff). Bei der großen Lichtstärke der Vacublitze muß man reichlich abblenden, eine kurze Vorbelichtung hat daher keine nachteilige Wirkung. Es wäre aber dem Fabrikanten sehr zu empfehlen, einen ganz kleinen Vacublitz zu billigstem Preis herauszubringen; denn auch Nahaufnahmen sind mit dem zu lichtstarken Vacublitz zu leicht überbelichtet und zu teuer. Eine billigere Lichtquelle ist die neue Matelux - Handlampe mit einer 300-Watt-Birne, die durch ihre Konstruktion eine außerordentlich starke Leuchtkraft besitzt. Durch einfache Druckschaltung läßt sich diese Lampe mit einer Hand bedienen, während rechtshändig die Momentauslösung mit 1/20 bis 1/40 Sekunde je nach Abstand von 1 bis 3 m leicht auszuführen ist. Wegen der Billigkeit des Films kann man auch schnell eine Aufnahme vorsichtshalber wiederholen, auch kann man, solange man noch nicht über die nötige Ruhe verfügt, auch mal eine Aufnahme bei 1/20 Sekunde „verreißen" — etwas Lehrgeld muß schon bezahlt werden. Der S.-S.-Film gestattet aber selbst bei schwierigsten Lichtverhältnissen weitestgehende Ausnutzung, auch bei Nachtveranstaltungen in Innenräumen.

Die Entwicklung erfolgt bei Panfilmen entweder durch Pinakryptol-Vorbad oder in der Correx-Dose auf Zeit bei 19′ in 18—20 Minuten und Ausgleichentwickler. Eventuelle Überbelichtungen lassen sich bei Verwendung der modernen Papiere mit ihren vier Härtegraden gut beheben.

Wichtig ist dann, da aktuelle Photos schnellste Lieferung erfordern, daß der Film nach 2—3 Minuten ausfixiert, nach 5 Minuten gewässert ist. Er kommt





O. Molsberger: „In der Schwimmhalle." 1. bei Tageslicht, 2. etwas Tageslicht und Deckenbeleuchtung, 1/2 Sek. bei 1,5.

dann zur Beseitigung aller Unreinlichkeiten in ein kurzes Bad von 200 cbm Wasser und einigen Tropfen Salzsäure, wird in Zugluft oder mittels Föhns getrocknet. Retusche erübrigt sich. Die Glanzkopien werden ebenfalls nur kurz gewässert und vertragen beim Trocknen viel Hitze. Und in 1½—2 Stunden ist der ganze Arbeitsprozeß von der Entwicklung bis zur Ablieferungsmöglichkeit erledigt.

Besonders wichtige Ereignisse sind für alle illustrierten Zeitungen von Interesse. Aufnahmen lokaler Veranstaltungen gebe man an die Ortszeitungen, die am Wochenende heute ja auch meistens illustrierte Beilagen herausgeben. Da man dann noch im eigenen Geschäft Postkarten zu billigen Preisen von 30 bis 40 Pf. verkaufen kann, ist das Risiko nicht allzu groß. Wer demnach Arbeit nicht scheut, der wird mit dieser allerdings nicht ganz leichten Tätigkeit sichereren Boden gewinnen und mit dem schönen Photographenberuf wieder sein gutes Auskommen finden.

O. Molsberger,
Obermeister der Zwangsinnung Halle a. d. S.





O. Molsberger. 1. Typische Momentaufn. mit Vacu, Bl. 15, 1,5 m Abstand. 2. Elektr. Saalbeleuchtung, 1 Sek., bei 3,5

Noch einmal Industrieaufnahmen

(Schluß aus Heft 4, S. 48)

Von Guido Seeber

Zur Darstellung der Größenverhältnisse einer Maschine wird, wie der Autor in Heft 3 schon erwähnt, meist eine Person mit aufgenommen. Diese Forderung wird erhoben, wenn die Maschine besonders groß ist. Da man aber nicht verlangen kann, daß ein Mensch 30—60 Minuten unbeweglich in seiner Lage verharrt, ersetzte man früher die Person durch eine Figur, die meist dem Panoptikum entliehen wurde. Mit einem Monteuranzug bekleidet wurde sie so aufgestellt, als hantiere sie an der Maschine. Da es heute diese Museen nicht mehr gibt, muß man nötigenfalls seine Zuflucht zu den Figuren der Bekleidungsgeschäfte nehmen.

Vielfach sind es nicht allein Maschinen, sondern auch andere Erzeugnisse der Industrie, die für Reklame- oder Katalogzwecke aufgenommen werden müssen. Dazu ist zu sagen, daß jede Gegenstandsart auch ihre besonderen Anforderungen stellt, die restlos zu erfüllen nicht immer einfach sind. Schon die Aufnahme eines Schaufensters bietet mitunter große Schwierigkeiten und ist am Tage meist unmöglich, da die Scheibe alles reflektiert, so daß es zweckmäßig ist, die Aufnahme in der Nacht bei Kunstlicht vorzunehmen. Auch Häuser oder Straßen ohne Menschen werden oft verlangt. Hier hilft man sich durch feste Aufstellung der Kamera, belichtet mit kleinster Blende etwa 100—200 kurze Momente. Personen, die ganz hell gekleidet sind und von der Sonne beschienen werden, sind zu vermeiden, d. h. man muß sie vorübergehen lassen. Am besten werden solche Aufnahmen, wo es irgend angeht, aus dem Fenster eines gegenüberliegenden Hauses gemacht. Doch darf man bei Sonne die Belichtungszeit durch viele sich folgende Momente nicht zu lange ausdehnen, weil sonst ja die Schatten sich verändern. Auf eine andere Eigentümlichkeit möchte ich noch hinweisen, nämlich die Aufnahmen von Porzellangegenständen. Die Eigenart dieses Materials wird am besten durch Aufnahmen mit der Lochkamera wiedergegeben. Die mitunter sehr wertvollen Eigenschaften dieser Kamera dürften vielen Photographen nicht bekannt sein. Und gerade Porzellan eignet sich besonders gut zur Benutzung dieser Aufnahmeart. Jede Kamera kann dazu benutzt werden, nachdem man das Objektiv durch ein kleines Loch ersetzt hat, das allerdings mit etwas Sorgfalt hergestellt werden muß. Auf keinen Fall darf der Lochdurchmesser so groß sein wie die Dicke des Materials, in dem man das Loch anbringt, weil sonst eine Röhre entsteht, die nicht die besten Resultate ergibt. Auch soll das Loch keinen Grat aufweisen. Man nimmt zweckmäßig ein Stück schwarzen Karton von Postkartenstärke und bringt mit dem Brieflocher ein Loch an, das meist 4—5 mm Durchmesser hat. Über dieses klebt man ein Stück dünnstes Stanniol, wie es in Zigarettenpackungen zu finden ist. Dann sticht man mit einer spitzen Nähnadel ein Loch in dieses Stanniol, indem man es auf Aluminium (Kochgeräte der Küche) legt, so daß die Spitze der Nadel sich in das Aluminium eindrückt. Solche Löcher ergeben die besten Resultate bei einem Durchmesser von ½ mm und 15 cm Brennweite. Die Belichtungszeit muß durch eine Probeaufnahme ermittelt werden, wobei daran erinnert sei, daß bei höchstempfindlichen panchromatischen Platten durch das Fehlen des Glases das ganze Spektrum wirken kann, also auch das ganze Ultraviolett. Eine Belichtungszeit von 40—60 Sekunden dürfte schon genügen

und einen ungefähren Anhalt für weitere Aufnahmen geben. Ob das Loch rund, viereckig oder dreieckig ist, hat keinen Einfluß; Hauptsache das Material, in dem sich das Loch befindet, ist, wie schon gesagt, so dünn wie möglich. Die Einstellung kann bei Stativkameras so erfolgen, daß man die Mattscheibe entfernt, die Kamera um 180° dreht und durch das Loch oder durch die Öffnung der kleinsten Irisblende das Objekt nach Entfernung der Linse visiert und zur Aufnahme die Kamera wiederum um 180° dreht.

Verschiedenes

Zu „Farbenphotographie"

Zu dem Aufsatz in Heft 3, der einen Überblick über „Farbenphotographie" gab, muß folgendes hinzugefügt werden:

Das angeblich Pillersche Verfahren ist bereits durch Joly (Brit. Patent Nr. 14161) im Jahre 1864 vorbeschrieben worden, ferner verbessert von H. Lake (Brit. Patent Nr. 20417) im Jahre 1898, am klarsten ist das Verfahren von Louis Dufay (Franz. Patent Nr. 520784) im Jahre 1921 beschrieben worden. Auch die Eindeckverfahren Pillers sind bereits durch weit bessere Lösungen von Powrie (D. R. P. 396330, 1924) unter anderem beschrieben worden. Das sogenannte Ziehverfahren Pillers zur Herstellung von Farbrastern ist bereits 1906 von Ducos du Hauron (Franz. Patent Nr. 370956) unzweideutig beschrieben. Eine andere Anmeldung Pillers, welche die Herstellung von Druckwalzen für Farbrasterdruck betreffen, ist durch die britische Anmeldung Nr. 305989 beschrieben. Auch noch andere nebensächliche Dinge, wie Behebung der Parallaxfehler bei der Aufnahme, sind durch das Patent Nr. 465376 vorbeschrieben. Das ganze Verfahren ist für jedermann frei, aber das Verdienst der Ausarbeitung gebührt den drei erstgenannten Fachleuten. M. Zeller.

Eine neue Einheitsbeleuchtung

Unsere in Heft 1 u. 2 gegebenen Anregungen zur Schaffung einer einheitlichen „Standard"-Beleuchtung für das Photoatelier haben erfreulicherweise auch bei der Industrie Anklang gefunden. Neben Jupiter hat jetzt auch die durch ihre Kinoscheinwerfer bekannte Firma K. Weinert, Berlin, eine solche Baukasten-Beleuchtung herausgebracht, die der Lichtbildner durch allmählichen Kauf der einzelnen Lichtquellen nach Bedarf aufbauen und erweitern kann. Weinert empfiehlt entsprechend unserem Schema in Heft 2: A) als Hauptlicht einen Spiegelaufheller von 330 mm Durchmesser, mit Bügel und Stativ, für eine Projektionslampe von 1000 bis 2000 Watt; B) für die Allgemeinbeleuchtung einen Spiegelaufheller von 200 mm Durchmesser („Superphot") für Nitraphotlampe von 200 oder 500 Watt; C) für Effektbeleuchtung die „Supergloreollampe" mit Filterrahmen und Zweilinsenoptik für Episkoplampe von 500 Watt; D) als Deckenbeleuchtung ein Pendel-Spiegeloberlicht für Nitraphotlampe von 500 Watt.

Sämtliche Weinert-Strahler sind mit dem für Kinoaufheller seit Jahren bewährten „Lüftungsstreuspiegel" ausgerüstet, der bei sehr reicher Lichtausbeute ein verhältnismäßig weiches, durchmischtes Licht gibt. Die zahlreichen Entlüftungsvorrichtungen sollen eine lange Lebensdauer des Facettenspiegels gewährleisten.

Der unter B genannte kleinere „Superphot"-Aufheller verdient besondere Beachtung, da er für kleinere Betriebe auch als Hauptlicht an Stelle des unter A aufgeführten Strahlers dienen kann. Der Durchmesser des „Superphot"-Facettenstreuspiegels beträgt 200 mm, der größte Reflektordurchmesser 250 mm. Er besitzt ein normales Edison-Gewinde, so daß sich sowohl die 500-Watt- als auch die neue 200-Watt-Nitraphotlampe einschrauben läßt. Er kann aber auch mit einer „Spezial-Photolampe" von 200/390 Watt geliefert werden. In die Lampenzuleitung ist ein Widerstand eingebaut, so daß die Lampe während des Einstellens nur mit halber Stromstärke brennt. Die Speziallampe nimmt in dieser Schaltung einen Strom von nur 0,9 Ampere auf. Erst unmittelbar vor der Aufnahme wird der Widerstand ausgeschaltet. Die Lichtausbeute steigt dadurch von 200 auf 390 Watt, die Stromstärke auf 1,8 Ampere an. Man kann also selbst an eine normale, mit 6 Ampere abgesicherte Hausleitung bei 220 Volt unbedenklich drei solcher „Superphot"-Strahler anschließen, ohne die Leitung zu überlasten. Bei 110 Volt Spannung nimmt die Speziallampe (110 Volt angeben!) 1,8/3,6 Ampere auf. An eine 6-Ampere-Sicherung können also ohne weiteres zwei, kurzzeitig auch drei Lampen geschaltet werden, sofern nur eine von diesen mit vollem Strom brennt. Für kleinere Ateliers, denen kein besonderer Kraftstromanschluß zur Verfügung steht, vor allem auch für die Lichtbildner, die oft in der Wohnung des Kunden oder in Theatergarderoben arbeiten müssen, stellt der „Superphot"-Strahler von Weinert einen willkommenen Ausweg aus dem leidigen 6-Ampere-Dilemma dar. Dipl.-Ing. G. Goebel.

Zum Werbephoto

Wirkt das Plakat durch seine Wucht, durch mitunter gewaltsame Unterstreichung des Wirkungsmomentes, so besteht der Wert des Zeitungs-Werbephotos in der liebevollen Betonung des Details in Material und Ausarbeitung des ausgebotenen Artikels. In der Kamera liegen alle Möglichkeiten, deren eine wahre, auf Suggestivität bedachte Reklame bedarf. In der Gruppierung der Gegenstände, ihrer Beleuchtung, in der wohlberechneten Kontrastierung von Licht und Schatten sind Mittel zur Wirkung in Hülle und Fülle vorhanden. Der tüchtige Reklamephotograph soll nicht bloß mit seinen gegebenen Mitteln vertraut sein, sondern auch das heutige Lebensgetriebe kennen, die verschiedenen Schichten der für das betreffende Produkt in Frage kommenden Käufer gemäß ihrer besonderen Einstellung zu behandeln wissen. J. Pecsi in „Photo und Publizität".

Zu unseren Bildbeilagen

Pecsi, Budapest, von dem wir kürzlich schon Proben seiner vielseitigen Arbeit zeigen konnten, ist im vorliegenden Heft durch das im Licht und die silbrigen Töne so reizvolle Mädchenbildnis, einem Doppelporträt mit propagandistischem Einschlag und der geschickten, wirkungsvollen Werbephotomontage für Gummibereifung vertreten. Von G. D. L.-Mitgliedern bringen Schensky, der allbekannte Helgoländer Schilderer, einen typischen Fischerkopf und R. Gerling, Duisburg, das treffliche Bild der Bäuerin in heimischer Tracht. Person, Frankfurt, folgt mit zwei Aufnahmen, die in dem ihm patentierten Kopierverfahren ausgeführt sind, das eine Kräftigung der Kontraste nach eigenem Ermessen erlaubt. In dem Frauenkopf wie in der lebendigen Aufnahme der Tänzerin kommt der gesteigerte Effekt recht klar zur Geltung. Zur Ausnutzung des Verfahrens gehören Übung und genauere Kenntnisse vom Charakter und der Gradation der Entwicklungspapiere. Suse Byk, Berlin, zeigt dann im Anschluß an ihren in diesem Heft befindlichen Aufsatz sehr ausdrucksvolle Bildnisstudien und Anton Müller, Pfaffenhofen, zwei für Industrie- und Sportaufnahmen vorbildliche, durch Licht und Schatten und Bewegung ungewöhnlich lebendige Aufnahmen.



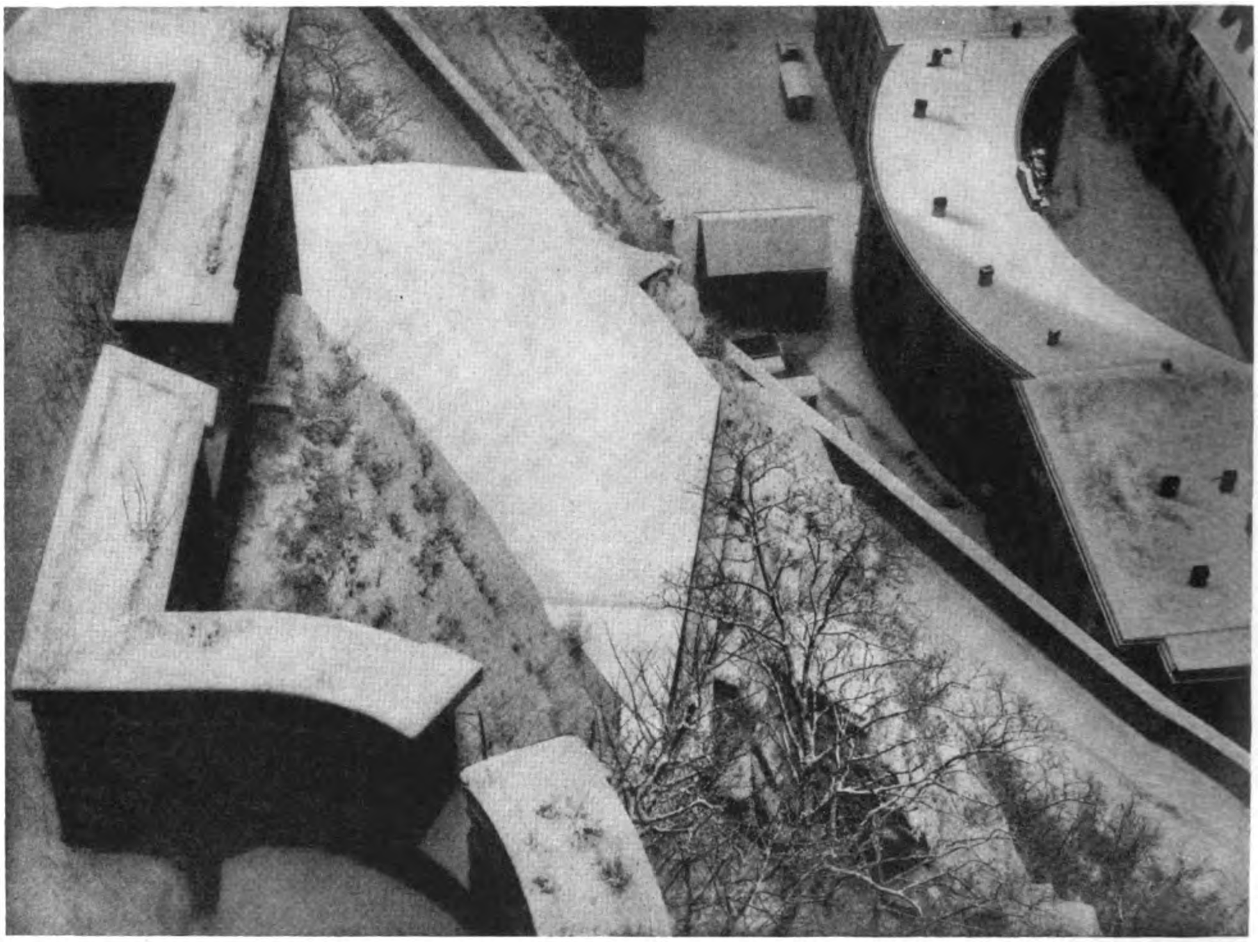
HUGO ERFURTH, G.D.L., DRESDEN STAHLHELMER



FRANZ GRAINER, G.D.L., MÜNCHEN



HANS SIEMSSEN, G.D.L., AUGSBURG



PAUL STEIN, G.D.L., KOBLENZ BLICK AUF DIE FESTUNG EHRENBREITSTEIN





HANNA SEEWALD, G.D.L. u. A.M.A., MÜNCHEN



RICHARD GERLING, G.D.L., DUISBURG



ICH BORCHERT, BERLIN



ildberichte vom Fackelzug am
1. März am Brandenburger Tor und
om großen Feuerwerk am 1. Mai auf
em Tempelhofer Feld in Berlin



E. BORCHERT
Aufnahmen v. historischen Tag i. Potsdam Parade der Artillerie vor dem Reichspräsidenten



Ausschnitt von der Maifeier der Hitlerjugend im Finkenkrug

Über den technischen Ausbau des Vergrößerungsgerätes

Mit dem Aufkommen der Feinkornemulsionen und Feinkornentwickler ist der Vergrößerungsapparat unter den Werkzeugen des modernen Gebrauchsphotographen an die erste Stelle gerückt. Er ist zu einem Hilfsmittel geworden, dem vielleicht bald eine größere Bedeutung zukommt als — der Kamera; denn diese liefert schließlich immer nur das Negativ, das „Mittel zum Zweck". Erst der Vergrößerungsapparat ermöglicht uns die weitestgehende Ausnutzung des Negativs, die Verwendung kleiner, billiger und bequemer Negativformate, die Herstellung wirkungsvoller, packender Bilder.

Ein gutes Vergrößerungsgerät erspart nicht nur Geld, sondern, wie wir später sehen werden, auch viel mühsame Handarbeit.

Wir wollen deshalb hier die Bedingungen untersuchen, denen ein moderner, für alle Zwecke der Gebrauchsphotographie geeigneter Vergrößerungsapparat entsprechen muß. Dem, der sich ein neues Gerät zulegen will, mögen die Ausführungen als Anhalt dienen, dem, der bereits einen Apparat besitzt, sollen sie die Möglichkeit geben, sein Gerät den neuen Anforderungen anzupassen.

Grundsätzlich müssen wir unterscheiden zwischen „Großkopierern" und Vielfach-Vergrößerern. Die ersten sind bestimmt für Massenauflagen, kommen also in erster Linie in Betracht für Drogisten, Kopieranstalten und Postkartenverlage. Sie arbeiten gewöhnlich mit automatischer Scharfeinstellung und ergeben nur eine beschränkte, vier- bis sechsfache Linearvergrößerung. Recht zweckmäßig erscheinen für diesen Zweck die veränderlichen Großkopierer mit schräg in Tischhöhe liegendem Maskenrahmen und Scharfeinstellung auf einschwenkbarer Mattscheibe. Man arbeitet mit diesen Geräten wie mit gewöhnlichen Kopierapparaten.

Mehr als die Großkopierer interessieren uns hier die für den Berufslichtbildner geschaffenen Vielfach-Vergrößerer. Leider sind sie nicht billig; im Gegenteil, sie kosten gewöhnlich mehr als eine gute Kamera. Aber anderseits macht sich erfahrungsgemäß ein gutes Vergrößerungsgerät um so rascher bezahlt, je kostspieliger die Anschaffung war.

Von grundsätzlicher Bedeutung für die Beurteilung des Geräts ist das Maß der damit erzielbaren Vergrößerung. Wir dürfen heute eine mindestens 20fache Linearvergrößerung von jedem Apparat fordern, selbst wenn sie uns vorläufig nur als Reserve dient. Für Ausschnitte aus Leica-Negativen und für Schmalfilmnegative erweist sie sich sehr bald als unerläßlich. Viele Fabriken heben die Möglichkeit, mit ihrem Apparat auch Verkleinerungen anzufertigen, besonders hervor. Praktisch kann man davon jedoch nur sehr selten, gewöhnlich nur bei Paßbildern und Diapositiven, Gebrauch machen. Ein Verkleinerungsmaßstab 1 : 2 reicht immer aus.

Am einfachsten lassen sich erhebliche Vergrößerungen bis zu 20fach linear naturgemäß mit horizontalen Projektionsapparaten erreichen, die auf einem Tisch mehr oder weniger weit vom Auffangbrett entfernt aufgestellt werden. Diese Geräte besitzen jedoch so viele Nachteile, daß sie für den Berufslichtbildner heute nicht mehr in Betracht kommen. Wir wollen uns deshalb hier nur mit den senkrechten Geräten beschäftigen.

Die handelsüblichen Apparate arbeiten teils mit gerichtetem, teils mit direktem zerstreutem Licht. Die indirekte Beleuchtung spielt keine Rolle mehr. Welcher von den beiden ersten Beleuchtungsarten der Vorzug gebührt, ist schwer zu entscheiden und hängt in vieler Beziehung vom Hauptarbeitsgebiet des Photographen ab. Das vom Kondensor gebündelte Licht einer Projektionsglühlampe liefert harte, kontrastreiche Bilder und eignet sich vor allem für flaue Negative und Bromsilberpapier.

Das von einer Opalglasscheibe zerstreute Licht einer Nitra- oder besser noch einer Nitraphotlampe ergibt auch von harten Negativen noch weiche, harmonische Vergrößerungen. Kratzer und Fingerabdrücke auf der Glasseite werden von kondensorlosen Geräten nicht mit abgebildet. Risse, Schabestellen und Bleistiftretuschen in der Schicht dagegen werden von beiden Bauarten mit vergrößert. Wenn kondensorlose Geräte derartige Fehler in der Schicht nicht abbildeten, wie das vielfach behauptet wird, so müßten sie auch Einzelheiten des Negativs, Äste, Augenwimpern usw. „verschlucken". Das geschieht jedoch nicht, wie man durch Versuch leicht feststellen kann.

Vergrößerungsapparate mit zerstreutem Licht erfordern wesentlich längere Belichtungszeiten als Kondensorgeräte. Und zwar betragen diese Zeiten bei stärkerer Vergrößerung und normal gedeckten Negativen trotz lichtstarker Objektive und trotz der Verwendung hochempfindlicher Bromsilberpapiere bis zu 5 Minuten. Der Platte schadet das nicht, Filmnegative dagegen werden dabei so heiß, daß sie sich auch unter starkem Druck wellen und unscharfe Bilder liefern. Es lag daher nahe, die Vorteile der beiden Beleuchtungsarten zu vereinigen und eine „gemischte Beleuchtung" zu schaffen. Eine solche Bauart wurde meines Wissens von Leitz eingeführt für die Leica-Vergrößerungsapparate. Bei diesen wird das Licht einer Opalglühlampe mittels einer Beleuchtungslinse auf das Negativ konzentriert. Wer bereits einen Kondensorapparat besitzt, kann diesen ohne weiteres für „gemischte" Beleuchtung umbauen, indem er die Projektionsglühlampe ersetzt durch eine 200-Watt-Opallampe, die überdies eine wesentlich größere Lebensdauer besitzt als die empfindliche Speziallampe.

Der Umbau kondensorloser Geräte erfordert etwas mehr Arbeit: Die Beleuchtungsscheibe aus Opalglas wird entfernt. An ihrer Stelle wird ein Sperrholzbrett von 8 mm Stärke eingelegt, das in der Mitte einen kreisförmigen Ausschnitt zur Aufnahme des Kondensors erhält. Der Durchmesser des Kondensors richtet sich nach dem größten zu vergrößernden Negativausschnitt. Für das Format 9 × 12 und Teile von

13 × 18 reicht ein Kondensordurchmesser von 15 cm aus. Der Kondensor wird in den Ausschnitt des Sperrholzbrettchens eingehängt und mit ein paar Holzschrauben festgeschraubt. Ist der Abstand zwischen der früheren Opalscheibe und dem Negativ klein, so brauchen wir die Opalscheibe lediglich durch eine Klarglasscheibe zu ersetzen und den Kondensor einfach auf diese Scheibe zu legen. Vor dem Umbau ist durch Versuch zu ermitteln, ob der Abstand zwischen Opallampe und eingelegtem Kondensor genügend groß ist, um das Bildfeld des größten Negativrahmens voll auszuleuchten. Apparate mit seitlich angeordneten Lampenfassungen müssen für gemischte Beleuchtung natürlich mit einer zentralen Lampenfassung ausgerüstet werden.

Durch einen solchen Umbau ließ sich die Belichtungszeit eines Okoli-Gerätes um 75 % herabsetzen, ohne daß die Nachteile der reinen Kondensorbeleuchtung aufgetreten wären. Es wurde dadurch sogar möglich, nasse Platten nach oberflächlichem Abwischen der Tropfen ohne Beschädigung der Schicht vier- bis fünffach linear zu vergrößern, eine Möglichkeit, die für den Pressephotographen von Bedeutung sein kann.

Das Vielfachgerät des Berufslichtbildners darf keine automatische Scharfeinstellung besitzen, weil dadurch die Vergrößerungsmöglichkeiten viel zu sehr beschränkt werden. Die rasche Scharfeinstellung bereitet heute mittels Lupe oder mittels des „Akriskops" von Dr. Graßmann, Berlin, keine Schwierigkeiten mehr. Von größter Bedeutung ist die Anbringung des Gerätes. Normalerweise soll sich das Auffangbrett in Tischhöhe befinden, schon des bequemeren Arbeitens wegen. Es muß aber die Möglichkeit vorgesehen werden, das Auffangbrett beiseite zu klappen, so daß man das Papier bei Bedarf auch auf den Fußboden legen kann. Hängt der Vergrößerungsapparat an der Wand, so bringe man ihn so hoch wie möglich an, um ausreichenden Abstand zwischen Objektiv und Auffangfläche zu erhalten. Die Wand hinter dem Gerät muß in einer Breite von 1,5 m schwarz gestrichen oder verhängt werden, damit bei langen Belichtungszeiten kein Nebenlicht auf das lichtempfindliche Papier reflektiert wird. Säulengeräte nach dem Muster des Leica-Vergrößerungsapparates müssen so eingerichtet sein, daß man sie notfalls über die Tischkante hinüberschwenken und die Papierkassette auf den Fußboden legen kann.

Papierkassetten mit Glasscheibe sind unzweckmäßig, weil die Scheibe stets sauber gehalten werden muß und weil sich jeder Kratzer, jedes Bläschen im Glase mit abbildet. Viel besser sind Kassetten mit verstellbaren Maskenschienen. Das ehemals übliche Feststecken des Papiers mit Filmnadeln ist bei senkrechten Geräten nicht mehr erforderlich. Gut gelagertes Papier braucht man nur einmal mit der Schicht nach außen zu rollen oder über eine Kante zu ziehen. Es liegt dann von selbst genügend plan. Wer ganz sicher gehen will, beschwert die beiden Schmalseiten mit schwarzen Vierkanteisen von 20 × 20 × 300 mm. Ein einfaches Filter aus hellem rotem Zelluloid ist zum Ausrichten des Papiers unerläßlich. Wenn es am Apparat nicht vorhanden ist und auch nicht nachträglich angebaut werden kann, so schiebt man es in einen passenden Gelbfilterhalter und setzt diesen während des Ausrichtens vor das Objektiv.

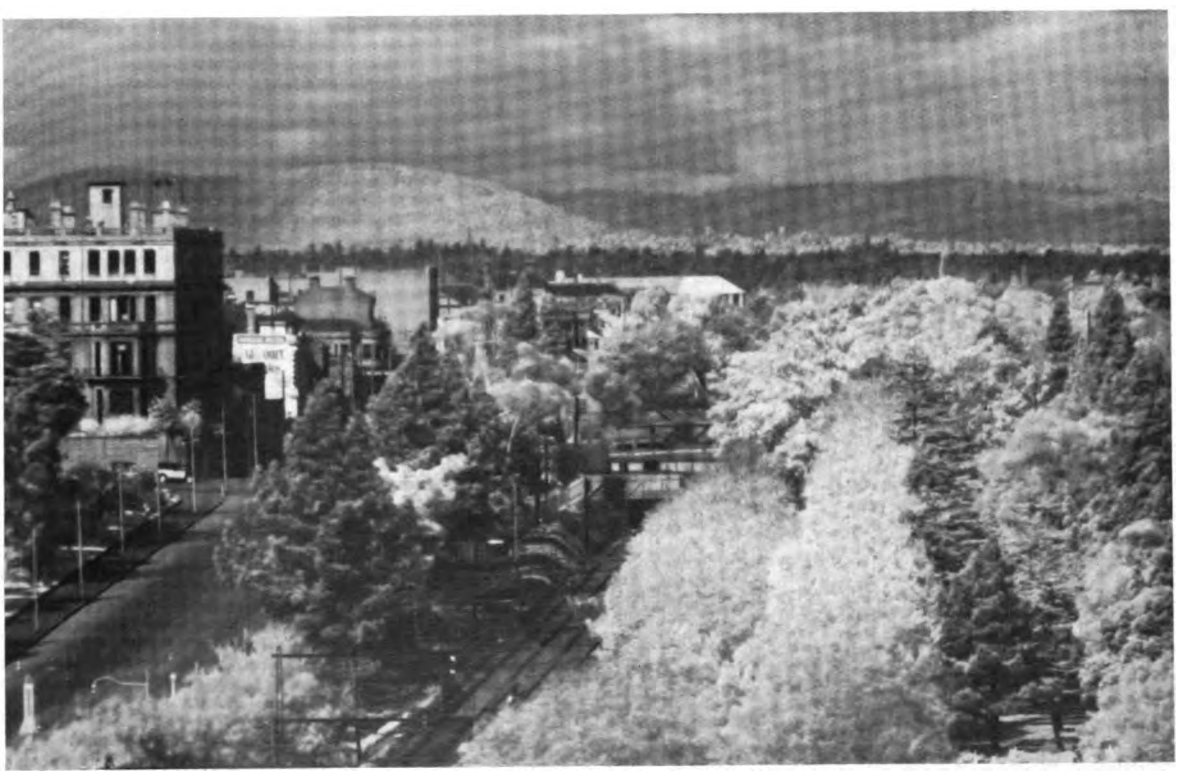
Das korrigierte Vergrößerungsobjektiv braucht keine Irisblende zu haben, da wir ja lediglich Ebene auf Ebene abbilden und mithin keine Tiefenschärfe benötigen. Nur bei sehr dünnen Negativen, die eine Belichtungszeit von weniger als 5 Sekunden erfordern würden, empfiehlt sich die Verwendung einer einfachen, festen Einsteckblende, die die Lichtstärke des Objektivs auf ein Drittel bis ein Viertel herabsetzt. Diese Blende ist auch dann sehr nützlich, wenn man einzelne Teile des Negativs während der Belichtung abdecken will und dafür längere Belichtungszeiten braucht.

Über die erforderliche Güte des Vergrößerungsobjektivs herrschen die unsinnigsten Anschauungen. Allgemein wird behauptet, je weiter man vergrößern wolle, ein um so größeres Auflösungsvermögen müsse das Objektiv aufweisen. Wohl gilt das für das Aufnahmeobjektiv. Beim Vergrößerungsobjektiv ist das Gegenteil richtig, so paradox das zunächst auch erscheinen mag. Je weiter wir die Vergrößerung treiben, um so schlechter darf, ja, muß das Objektiv sein, um die Abbildung des Silberkorns nach Möglichkeit zu unterdrücken. Die Frage, von welchem Vergrößerungsmaßstab an wir das Korn auf optischem Wege „verschlucken" müssen, läßt sich allerdings nicht einmal für ein und dieselbe Negativemulsion und denselben Entwickler beantworten. Abgesehen davon, daß die Körnigkeit jeder Emulsion schwankt, hängt die Kornbildung in hohem Maße von äußeren Einflüssen ab. Überbelichtung, zu ausgedehnte Entwicklung bei zu hoher Temperatur führen selbst bei Verwendung von Feinkornfilm und Feinkornentwickler zu sehr starkem Silberkorn, das insbesondere in den Halbtönen der Vergrößerung störend sichtbar wird. Man spricht von einem „Zerreißen" der Halbtöne. Dieses Zerreißen wirkt vor allem bei Porträts sehr unschön, weil selbst ein zartes Frauenbildnis dadurch leicht einen „unrasierten" Eindruck macht. Wir müssen also versuchen, das bei starken Vergrößerungen zutage tretende Kornmosaik wieder zu einer einheitlichen Fläche zu verschmelzen.

Dazu dient uns ein Projektionsobjektiv, dessen Auflösungsvermögen nicht mehr ausreicht, um die feinsten Einzelheiten der Platte, die Silberkörner, scharf abzubilden, d. h. ein billiges, unterkorrigiertes Objektiv. Aus der Aufnahmetechnik sind derartige Objektive bekannt als „Weichzeichner". Sie liefern zarte Negative mit ruhigen, wenig gegliederten Flächen und sehr reizvollen Überstrahlungen der Lichter. Verwenden wir einen solchen Weichzeichner im Vergrößerungsgerät, so überstrahlen auch hier die hellsten Stellen, d. h. die Schatten des Positivs. Zur Kornverschmelzung ist uns diese Über-

strahlung der Kornzwischenräume in hohem Maße erwünscht; die zerrissenen Halbtöne verschwimmen wieder zu einheitlichen, allerdings dunkleren Flächen. Um so mehr tritt diese Kornverschmelzung ein, je flacher die Gradation des Papiers verläuft, je weicher also das Papier arbeitet. Einem zu starken Ineinanderlaufen der Töne beugen wir durch Wahl eines kräftiger arbeitenden Papieres vor. Aber dieses Mittel, die Kornverschmelzung zu regeln, reicht nicht aus. Wir müssen den Grad der Überstrahlung beeinflussen durch Änderung der sphärischen Aberration unseres Objektivs. (Da wir nur mit dem gelb-roten, also nahezu monochromatischen Licht der Glühlampe vergrößern, interessiert die chromatische Abweichung des Objektivs hier nicht.) D. h., wir verwenden für stärkste Vergrößerungen im einfachsten Falle ein sphärisch unterkorrigiertes Objektiv, ein Monokel (Zeiss - Punktalglas), dessen Brennweite mindestens gleich der doppelten Diagonale des zu vergrößernden Bildausschnittes ist. Durch Vorsetzen einer aus schwarzem Papier geschnittenen Sternblende decken wir einen Teil der Randstrahlen ab. Die Blende darf nur so viel Randstrahlen durchlassen, als zur Erzielung der für die Tonverschmelzung erforderlichen Überstrahlung unbedingt erforderlich sind. Man darf nicht vergessen, daß infolge dieser Überstrahlung auch alle dunklen Stellen des Positivs, Haare, Lippen, Augenbrauen und Wimpern, überhaupt alle Konturen, weich und sammetartig verlaufen. Für viele Zwecke, z. B. für Porträts, ist das nur erwünscht, zumal Hautporen, kleine Pickel, vor allem auch Retuschen in der Schicht mit verschwinden und Schatten und scharfe Falten stark gemildert werden.

Man kann bei Verwendung einer solchen unterkorrigierten Vergrößerungsoptik geradezu von einer „optischen Positivretusche" sprechen, die gegenüber der Aufnahme mit Weichzeichner den großen Vorteil hat, daß man ein gestochen scharfes Negativ behält, von dem man je nach dem Geschmack des Kunden scharfe oder weiche Bilder anfertigt. Aufnahmen mit Zeiss - Tessar auf Agfa - Isochrom bleiben z. B. selbst bei 15 facher Monokelvergrößerung noch völlig „glatt", ohne irgendwie störend zu verschwimmen. Je feinkörniger das Negativ ist, je weniger wir vergrößern, je mehr es auf Einzelheiten des Bildes ankommt, um so mehr müssen wir das Vergrößerungsobjektiv durch Abblenden der Randstrahlen „korrigieren", bis wir, etwa von der sechsfachen Linearvergrößerung abwärts, zum voll auskorrigierten Anastigmaten mit voller Öffnung übergehen können. Gewöhnlich werden wir den umgekehrten Weg beschreiten: Wir arbeiten so lange wie möglich mit einem korrigierten Anastigmaten. Sobald die Mitteltöne des Positivs zerreißen, müssen wir die Korrektur unseres Objektivs so weit „verderben", daß das Silberkorn verschwimmt, allerdings auf Kosten der Bildschärfe. Diese Einbuße schadet jedoch nicht, da die kleinsten Einzelheiten des Bildes ja bereits genügend auseinander gezogen sind. Oft genügt es zur Dekorrektion bereits, die beiden Objektivhälften zu vertauschen. Reicht dies nicht aus, so schaltet man ein Beugungsgitter vor das Objektiv, etwa den Lifa-



Beispiel infraroter Photographie. Bildmitte und Ferne durch Nebel für das bloße Auge unsichtbar, sie werden in erstaunlicher Klarheit wiedergegeben. Das Laubwerk erscheint infolge des notwendigen Filters weißlich

Weichzeicher, der für starke Leica-Vergrößerungen fast unerläßlich ist. An Stelle des Gitters können auch Zeiss-Softar-Linsen oder die Kodak-Weichzeichner Nr. 1, 2 u. 3 zur Dekorrektion des Anastigmaten dienen. Als letztes Mittel für extreme Vergrößerungen oder starke optische „Retuschen" bleibt das mehr oder weniger abgeblendete Monokel oder eine sogenannte Landschaftslinse, ein Periskop, das man vielfach noch an ganz alten Kameras findet. Solche Objektive sind allerdings in der Regel stark abgeblendet, etwa auf 1 : 11, um „scharfe" Bilder zu liefern. Für Zwecke der Kornverschmelzung entfernen wir die feste Blende und ersetzen sie durch eine vorgeschaltete Sternblende.

Wer den Selbstbau eines Monokelobjektivs scheut, kann statt dessen auch ein Rodenstock-Imagon-Objektiv mit Randstrahlenlochblende verwenden, das im wesentlichen nichts anderes ist als ein chromatisch korrigiertes Monokel.

Versuche, die der Verfasser mit einer großen Anzahl derartiger Objektive angestellt hat, führten zuletzt zur Verwendung eines bereits seit langer Zeit im Handel erhältlichen, von Fachphotographen aber bisher noch viel zu wenig beachteten Spezialobjektivs, des Voigtländer-W-Z-Weichzeichners. Er ist seiner Bauart nach ein Periskop mit zentral angeordneter Irisblende, mittels deren der Grad der erzielten Überstrahlung in weitesten Grenzen geregelt werden kann. Bei Abblendung auf F/18 zeichnet der W-Z vollkommen scharf, bei F/9 liefert er stärkste Überstrahlung, die wir jedoch nur selten anwenden werden; denn wohlgemerkt, wir verwenden ihn nicht zu seinem ursprünglichen Zweck, zur „Weichzeichnung", die etwas aus der Mode gekommen ist, sondern lediglich zum Zusammenhalten der Töne, zur „Glättung". Das muß immer wieder betont werden: Keine „soßigen" Bilder soll uns der W-Z liefern, sondern lediglich einheitliche, unzerrissene Flächen, im äußersten Falle glatte „Puppenköpfe", wie man sie früher nur durch mühsame Handretusche erzielen konnte.

Die Brennweite des Vergrößerungsobjektivs wird meist viel zu groß gewählt. Im Gegensatz zur Aufnahmeoptik, die aus Gründen einer wahrheitsgetreuen Perspektive so lang wie möglich sein soll, braucht die Brennweite des korrigierten Vergrößerungsobjektivs nur gerade so groß zu sein, wie es zur Auszeichnung des größten Bildausschnittes unbedingt erforderlich ist, d. h. für einen Ausschnitt 9 × 12 cm auf keinen Fall größer als 13,5 cm, allgemein etwa gleich der Ausschnittsdiagonalen. (Bei unterkorrigierten Objektiven muß die Brennweite der Randschärfe wegen größer, etwa gleich der doppelten Ausschnittdiagonalen sein, wie bereits erwähnt wurde.) Je kleiner die Brennweite, um so leichter lassen sich erhebliche Vergrößerungen mit geringem Vergrößerungsabstand erzielen. Das gilt vor allem für Bildausschnitte. Einen Ausschnitt von 2 × 2 cm aus einer 9 × 12-Platte werden wir nicht mit 13,5 cm, sondern mit dem Vergrößerungsobjektiv für Kleinfilmformate, etwa mit 5 cm Brennweite, vergrößern. Für die Wahl der Brennweite ist immer die Ausschnittsdiagonale maßgebend. Der Rest der Platte wird mit schwarzem Papier oder roter Abdeckfarbe abgedeckt, um Nebenlicht zu vermeiden.

Bei nur einem Objektivgewinde am Apparat und verschiedenen Zwischenringen ist man stark behindert in der Auswahl der Optik. Die wahlweise Verwendung verschiedener Brennweiten wird wesentlich erleichtert, wenn der Vergrößerungsapparat für die Aufnahme auswechselbarer Objektivbretter eingerichtet ist, auf denen die verschiedenen Objektive in Normalfassung mit Holzschrauben befestigt werden. Die Lichtstärke des Vergrößerungsobjektives spielt eine verhältnismäßig geringe Rolle. Sie richtet sich nach der Auflagezahl und der dadurch bedingten Belichtungszeit. Etwaigen Änderungen der Papiergradation im Zusammenhang mit der Expositionszeit kann man leicht durch Wahl einer geeigneten Papiersorte entgegenarbeiten.

Zum Schluß noch eine sehr nützliche Einrichtung, die wir uns allerdings in den meisten Fällen selbst nachträglich am Apparat anbringen müssen: eine Vorrichtung, um das Negativ schräg zu stellen. Bekanntlich lassen sich bei Architekturaufnahmen die perspektivischen Verjüngungen, das „Stürzen" von Gebäudeteilen infolge „gekippter" Kamera, oft nicht vermeiden; nur bei wenigen Kameras kann man den Laufboden und damit die Objektivachse gegen die Mattscheibenebene neigen. Ein Negativ mit stürzenden Linien läßt sich jedoch sehr leicht „entzerren", wenn man das lichtempfindliche Papier nicht waagerecht unter das Objektiv legt, sondern neigt, so daß die „verjüngte" Seite weiter vom Objektiv entfernt ist als die „richtige". Damit nun infolge der dadurch auftretenden Fokusdifferenz keine Unschärfe auftritt, müssen wir das Negativ ebenfalls neigen, ungefähr parallel zum Papier. Am einfachsten erreichen wir das durch eine an der Schmalseite des Negativrahmens angebrachte Metallschraube, deren Muttergewinde in ein kleines Metallstück von 10 × 20 mm eingeschnitten wird. Dieses Metallstück schrauben wir mit zwei kleinen Holzschrauben am Rande des Negativrahmens fest. Je weiter wir die Metallschraube herausschrauben, um so mehr läßt sich das Negativ gegen die Objektivachse neigen und dadurch in vielen Fällen — „retten".

Dipl.-Ing. Gerhart Goebel.

Was ist aktuell?

Der Bilderdienst der Zeitungen und Zeitschriften hat in den letzten Monaten eine durchgreifende Umstellung erfahren. Man könnte sagen, fast über Nacht ist die deutsche Bürgerlichkeit darauf gekommen, daß sie im Bild nicht richtig bedient wurde. Es ist das nicht allein auf die Neugestaltung der ganzen Reichsordnung zu setzen, diese mußte sich ja in gewisser Konsequenz des Vergangenen so entwickeln.

nein, mit dem Begriff Deutschtum ist die ungeheure Wandlung geschehen. Wie ein Erwachen erfaßte es die Zeitungsleser — wir sehen immer und durchschnittlich die Vorgänge im Ausland, Exotik und Andersartiges wird uns wie ein kostbarer Leckerbissen vorgesetzt, wir wissen ganz genau, wie Afrika vom Norden nach dem Süden aussieht, kein Winkel der Erde, der nicht durchforscht und uns auf großen Zeitungsseiten nahe, ganz nahe gebracht wird...., aber was weiß ich eigentlich von Deutschland? Was wissen die Millionen, die niemals unsere Heimat von oben nach unten, von Ost nach West durchstreifen konnten, von der Eigenart und tiefen Schönheit der einzelnen deutschen Volksstämme und bodenständigen Landschaft? Auf einmal wurde man sich bewußt, daß man über der Suche nach der fernen Welt die eigene Heimat vergessen hatte.

Das Wort „aktuell" — durch die Bildberichterstattung überhaupt erst sanktioniert — bekam doppelte Bedeutung. Nicht allein das Tagesgeschehen, die Stimmungsberichte von heute sind aktuell, die photographische Durchdringung Deutschlands in seiner verschiedenen Lebensäußerung, seine vielgestaltige Bevölkerung und ihre Wesensart wurden zur lebendigen Neuheit, aus dem zerfurchten Antlitz der friesischen Schifferfrau, dem herzlich lächelnden runden Gesichtchen des bayrischen Bauernkindes grüßte etwas, das uns allen gehört, ein Stück, eine Beglückung des eigenen Vaterlandes. Auf einmal ist das alles sehr neu, weil nicht allgemein bekannt, auf einmal ist alles Fremde aus fernen Ländern lange nicht so interessant wie die Bildserie aus einem sagenhaften deutschen Bergland, das Leben der Millionärsfrauen in Miami ist farblos gegen die gegenwartsnahe Berichterstattung aus St. Pauli.

Immer schon war das Kriegsgeschrei aller Journalisten und Bildreporter: „Bitte, nur Aktuelles!" Die Grenzen sind enger gezogen. Nicht nur, daß der Alltag immer Neues, Umwälzendes vor die Linse zerrt, das wichtig zu wissen ist, Zeitungen und Zeitschriften greifen heute lieber nach dem rein deutschen Thema, weil im Volke der große Hunger ist, die deutsche Art und Heimat richtig kennenzulernen. Damit ist aber der Ruf nach Aktualität nicht erschöpft. Die Vergangenheit Deutschlands wird lebendig im photographischen Bild, es gibt anschaulicher als alle Worte einen Tatsachenbegriff. Wer also seit Jahren Photos sammelte, hat jetzt die beste Gelegenheit, sie zu verwerten, denn gute Aufnahmen aus längst vergangener Zeit sind sehr begehrt und hochaktuell. Durch das Wiederaufleben solcher alten Sammlungen werden auch manchmal Unrichtigkeiten der Weltgeschichte korrigiert, vor allem sind diese Aufnahmen aber als Vergleich sehr wichtig, welche Veränderungen die Photographie überhaupt erfahren hat. Und da kommt die überraschende Tatsache, daß manches alte Porträt oder Genrebild in der gleichen zarten und weichen Auffassung gar nicht mehr gemacht werden könnte, die Zeit eine Tönung und Linienverwischung von unsagbarem Reiz geschaffen hat.



E. Borchert. Vom historischen Tag in Potsdam. Der Reichspräsident beim Eintreffen vor der Nicolai-Kirche



v. Witzleben. Von der Maifeier auf dem Tempelhofer Feld

Fragt man weiter, was aktuell ist, dann muß man selbstverständlich auf die politische, wirtschaftliche und parteiliche Bildberichterstattung hinweisen. Jede Zeitung hat die Pflicht, propagandistisch zu wirken, Mittler zu sein zwischen Regierung und Volk. Das Publikum soll an allem Interesse nehmen, was die Staatshäupter, die Ministerien und ihre Ressorts, Verbände und Behörden beschließen und in die Tat umsetzen. Je mehr das Volk im Bilde sieht, was geschaffen wird, um so propagandistischer wirbt die Zeitung für den Regierungsgedanken, wird die große



Hrch. Wimmersperg. Ausbesserung der Straßenbahnschienen durch einen Elektroschweißer



L. Fritz. Kleinste deutsche Schule der Welt auf Sumatra

Idee in tausend kleinen Bildern ins Volk getragen und Gemeingut. Gelegenheiten, wie z. B. der 1. Mai 1933, der Tag der Arbeit, sind Hochspannung der Aktualität, ein gelungener Schnappschuß, der einen der führenden Männer unverhofft und unvorbereitet auf die Platte bringt, wird begehrtestes Objekt für jede Zeitung.

Dadurch nun, daß heute seitens der Bildredaktionen kein sonderlicher Wert auf Auslandsreportage gelegt wird, erhalten alle Vorgänge des täglichen Lebens einen besonderen Aktualitätswert. Wir befassen uns wieder mit uns selber . . ., der Arbeiter, der die Schienen schweißt, der Sportler, der sein Bestes hergibt — auch wenn es nicht gerade eine Kanone ist —, ein erhaschter Schreckens- oder Freudeausdruck, tausend bewußte oder unbewußte Lebensäußerungen werden zum aktuellen Geschehen, vor allem aber das Aufzeigen von Mängeln, die behoben werden sollten, oder Dingen, die Anerkennung verdienen. Es ist ein völlig neues Gebiet, das sich hier der Reportage öffnet, man betrachtet auf einmal seinen Freund, seinen Bruder, den Vorgesetzten oder Untergebenen auf das rein Menschliche, wir denken über uns selber nach. Und dieses Ergründen und Ergrübeln, ins Bildhafte umgesetzt, ist, rein pädagogisch genommen — Volkserziehung. Darauf geht vor allem heute fast jede illustrierte Zeitung aus, mitzuarbeiten an dem großen Volksgedanken. Darüber darf natürlich die Entwicklung nicht vergessen werden, denn der Deutsche von heute denkt nicht mehr in Lyrik, seine schönsten und erhabensten gedanklichen Werke sind die Technik. Er denkt praktisch. Der große Träumer und Schöngeist von einst ist zum Realwirtschaftler geworden, den die Not der Zeit zwingt, sich technisch zu vervollkommnen. Auch das ist Aktualität. Wir sollen und können stolz sein auf unsere Erfindergenies, sie und ihre Werke publizistisch aufzuzeigen und zu verewigen, ist Anforderung des Tages, also aktuell.

Jeder Pressephotograph zerbricht sich heute den Kopf: „Was ist aktuell?“ Wie man sieht, eröffnet sich durch die ganze Umstellung unseres Staatswesens eine unendlich weite Perspektive, es kommt einzig und allein — wie auch sonst immer — nur auf die Idee an, und schließlich ist der Erfolg jeder Bilderserie, bebilderten Artikels oder auch des Einzelpressephotos stets in der guten Idee zu suchen.

Nun, ganz kann man natürlich die übrige Welt auch nicht vergessen, dazu ist Rundfunk und drahtlose Telegraphie zu weltumspannend, das Leben ist in der ganzen Welt genau so reich wie bei uns . . . ., aber die Herren Redakteure suchen auch da nur das durchaus Aktuelle. Während man vor gar nicht langer Zeit noch sehr großen Wert auf wissenschaftlich Ethnographisches legte, ist diese Forderung in den Hintergrund getreten vor dem Schnappschuß aus dem vollen Leben anderer Völker, und vor allem wird nach irgendeiner Beziehung mit Deutschland gesucht. Oder aber die Entwicklung in einem Lande findet Interesse, z. B. in China, wie denn fast alle Blätter fortlaufend Bildberichte aus dem Fernen Osten bringen. Sämtliche ehemals deutschen Kolonien sind stark gefragt oder solche, deren Entwicklung mit unseren Volksgenossen zusammenhängen, wie z. B. Südamerika, Holländisch-Indien, Siam usw., die über eine große deutsche Kolonie verfügen.

Schulwesen, Arbeitsdienst, Volkswohlfahrt in der engeren Heimat, Flugwesen und Jugendbewegung sind gesuchte Themen, und damit kann abschließend gesagt werden: Aktuell in der Pressephotographie ist heute unbedingt alles Heimatliche, jedem Deutschen ein Vaterland, das er kennt. L. Fritz.

Der Bilderredakteur hat das Wort

Wie muß eine Photoreportage aussehen?

„Ja, die Serie ist ganz gut, aber es fehlt — Etwas". Es gibt wohl kaum einen Pressephotographen, der das nicht schon mal von dem Bildredakteur zu hören bekommen hat, dem er eine Reportage anbot, von deren hundertprozentigem Gelingen nach jeder Richtung hin er überzeugt war. Über das „Weshalb" dieser Angelegenheit soll hier eine kleine Untersuchung angestellt werden, die vielleicht ein bißchen dazu beiträgt, dem einen oder anderen zuständigen Leser — wie man so schön sagt — auf die Sprünge zu helfen. Schließlich ist für den Photoreporter neben dem technisch einwandfreien Gelingen einer Serie ihr Verkauf das Entscheidende.

Welche nähere Begründung wird auf die naheliegende Frage nach dem „fehlenden Etwas" gegeben? In genauester Fassung wohl: „Es fehlt d a s Bild!"

Welches nun ist d a s Bild?

Zwei Antworten gibt es dafür. Erstens das Photo, das seine Wirksamkeit nach der rein optischen Seite hin löst und zweitens die Aufnahme, die das Journalistische am besten trifft. Also, die Wiedergabe des Besonderen, Ausgefallenen. Es braucht nicht einmal etwas für das Gesamtthema Wesentliches zu sein. Auch das Nebensächliche kann für den betrachtenden Laien — und zu dem rechnet sich der Bildredakteur immer, da er ja als „Publikum" sieht — als interessant gelten.

Zu dem nur optisch zu wertenden Hauptbild einer Serie ist eigentlich kaum etwas zu sagen. Es ist klar, daß hierbei einfach der Blickwinkel entscheidend ist, von dem aus die Platte belichtet wird. Es gibt tausend Beispiele dafür, die dem sachverständigen Leser geläufig sind. Auch das Herausvergrößern eines bestimmten Ausschnitts aus einem Bild ist natürlich nichts anderes, als ein Schritt auf dem Wege zu dem vollkommenen Photo.

Erheblich mehr läßt sich zu dem „journalistisch" gewonnenen Bild sagen. Wie schon oben erwähnt, ist rein thematisch Wesentliches dafür nicht notwendig. Die Erfahrung lehrt sogar oft das Gegenteil. Der Bildredakteur erlebt es so manches Mal, daß ihn der Photograph bei der Vorlage einer z. B. in einem wissenschaftlichen Institut gemachten Reportage auf einige wichtige Tatsachen aufmerksam macht, die auf irgendeinem der Photos zu sehen sind. Bildmäßig höchst unwirksam, aber: „. . . der Herr Professor hat mich das extra aufnehmen lassen."

Schön und gut! Der Herr Professor wird schon gewußt haben, wie wichtig der Vorgang ist, den er da besonders photographieren ließ. Wichtig für seine Arbeit nämlich. Aber sehr nebensächlich im Rahmen der bildlichen Darstellung. Und das kann mancher Photograph nicht verstehen.

Es soll hier ein Beispiel angeführt werden: Jemand geht in ein Radiuminstitut, um dort eine Reportage zu machen. Herr Professor X persönlich stellt sich für die Aufnahmen zur Verfügung und übernimmt liebenswürdigerweise für den photographierenden Laien die Führung durch das Labyrinth der Wissenschaft. Das ist natürlich ein sehr notwendiger Umstand, sowohl für den Photographen wie für seine Serie, die selbstverständlich in jeder Beziehung hieb- und stichfest sein muß. Wer anders also könnte ihm bei seiner verantwortungsvollen Arbeit in geeigneterem Maße helfen als eben der Fachwissenschaftler? Aber — und das ist der springende Punkt — Herr Professor X, der große Gelehrte, ist kein Bildreporter und muß sich auch seinerseits dem Willen des Photographen unterwerfen, der etwas interessant findet, was dem Wissenschaftler nebensächlich. Sonst kommt es eben darauf hinaus, daß der Photograph fachtechnisch zwar richtige Darstellungen von irgendwelchen Vorgängen nach Hause bringt, die bildmäßig jedoch absolut unbefriedigend sind.

„. . . dabei sah der Herr Professor ganz phantastisch aus mit den riesigen Asbesthandschuhen, der Schutzbrille und dem mächtigen Bleipanzer vor dem Bauch", sagt der Photograph ganz nebenbei.

„Und weshalb haben Sie diese Aufnahme nicht gemacht?"

„Der Herr Professor meinte, das sei doch nicht wichtig und hätte mit dem Thema nichts zu tun." Ja, der Herr Professor meinte.

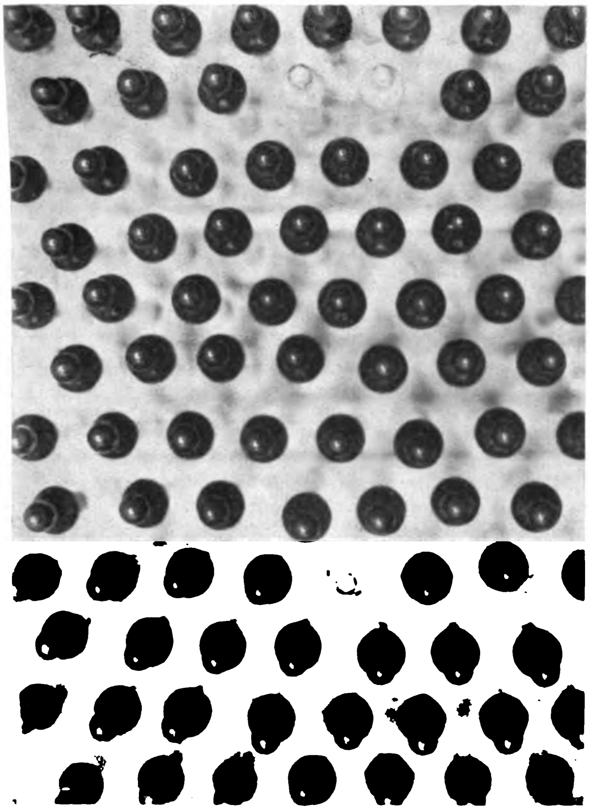
Da fehlte eben die Energie des Photographen, der seiner Serie schuldhaft die Würze nahm. Denn dieses



L. Fritz. Bei einem deutschen Vortrag in China. Obgleich die Frauen kein Wort verstehen, hören sie mit gespannter Aufmerksamkeit zu

Bild von dem gepanzerten Ritter der Wissenschaft wäre wahrscheinlich **das** Bild gewesen.
Weshalb aber in jeder Serie mindestens ein Photo sein soll, das sich bildlich oder thematisch aus den anderen heraushebt, soll in einem zweiten Artikel behandelt werden, der sich mit der Seitenaufteilung durch den Bildredakteur beschäftigt.

Wolfgang Schade.



Gummisauger auf dem Prüfstand.
Ein nach der „optischen" Seite gelöstes Photo. Das Auge des Betrachters bleibt an den merkwürdig geformten Flecken hängen. In Verbindung mit einigen mehr sachlichen Photos wird die Serie dem Bilderredakteur irgendwie zusagen



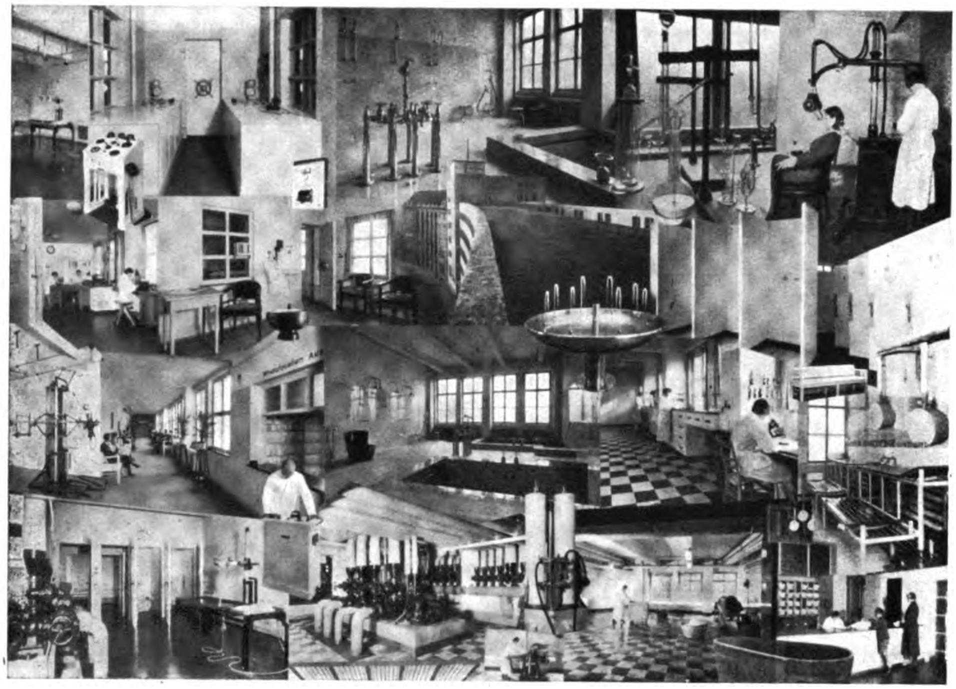
Eine 800 Jahre alte Mumie wird untersucht — aus Vorsicht wird dafür der Gebrauch der Gasmaske vorgeschrieben.
Ein „journalistisches" Photo. Der Photograph erkannte als Journalist das Interesse, das der Beschauer für den Mann mit der Gasmaske haben würde. Die Aufnahme erschien in der Serie groß aufgemacht als **das** Bild.

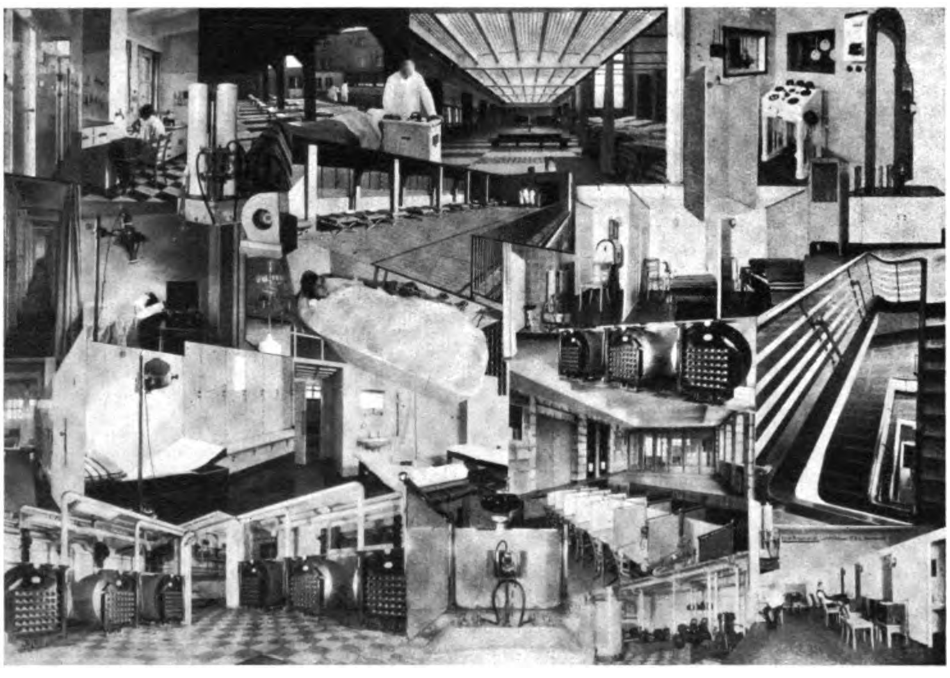
Verschiedenes

Hervorrufung in Stufen

Man kann nicht behaupten, daß die Zweischalenentwicklung, die von Joanovich 1907 angegeben worden ist, beträchtlichen Eingang in die Praxis gefunden hätte oder sogar einer größeren Zahl von Lichtbildnern bekannt geworden wäre. Wenn auch diese Methode den Entwickler besonders gut ausnutzt, so ist sie doch gegenüber der gebräuchlichen Negativhervorrufung umständlicher und nimmt als Gegenwert für eine allerdings nur geringe Arbeitserschwerung bezüglich der Negativqualität nur die Tatsache in Anspruch, daß knapp belichtete Aufnahmen eine weniger harte Gradation erhalten, als wenn sie in normaler Weise hervorgerufen worden wären. Diese Zweischalenentwicklung besteht darin, daß man den Entwickler nicht in der gebrauchsfertigen üblichen Mischung verwendet, sondern daß man nach Art der „getrennt angesetzten Entwicklerlösungen" zuerst in einer Schale die Lösung der entwickelnden Substanz nebst dem Konservierungsmittel Natriumsulfit, in einer zweiten Schale die Alkalilösung wirken läßt. In der ersten Schale läßt man die hervorzurufende Schicht eine halbe Minute, bis sich die Gelatine voll Entwickler gesogen hat; dann bringt man sie für die gleiche Zeit, ohne sie vorher abzuspülen, in die Schale mit der Alkalilösung, in welcher sich nunmehr im Maße der in die Schicht eingedrungenen Entwicklerlösung die Hervorrufung abspielt. Sollte nach einmaliger Durchführung des Verfahrens die Entwicklung noch nicht beendet sein, so wird die Schicht kräftig von allen Alkaliresten abgespült und dann erneut in die erste Schale gebracht. Es ist selbstverständlich, daß man dieses Verfahren in weitgehendem Maße abstimmen kann, wenn es sich um die Erfüllung besonderer Aufgaben, um die Verarbeitung besonderer Negativschichten dreht.
Während die Zweischalenentwicklung nur ein- oder zweistufig verläuft, wird in neuester Zeit in der englischen Literatur („British Journal of Photography" und andere) ein mehrstufiges Entwicklungsverfahren ausführlich behandelt, das anders geartete Wege geht; es ist das sogenannte „Knapp-Verfahren", bei welchem ein alkalifreier Amidolentwickler verwendet wird. Man bringt das Negativ

Erich Angenendt, G. D. L. Dortmund





Photomontage, bestehend aus je 30 verschieden ausgeschnittenen 18 × 24-Aufnahmen für die Allgemeine Ortskrankenkasse Dortmund. Die Bilder illustrieren die Einrichtungen des Institutes

zuerst 40, dann 50, dann 90 Sekunden in die Hervorruferlösung und läßt es zwischen diesen Zeiten wenigstens 2 Minuten in reinem Wasser liegen, so daß der eingesaugte Entwickler noch nachwirken kann. Jede Entwicklungsstufe besteht also aus einer kurz befristeten normalen Entwicklung und aus einer Auswirkung des eingesaugten Entwicklers in einem jeweils folgenden Wasserbade. Auf diese Weise werden die Schattenpartien und die halbgedeckten Teile des Negativs völlig ausentwickelt, während die stark belichteten Stellen unvollkommen hervorgerufen werden und nicht zu einer allzu kräftigen Deckung gelangen können; denn an diesen Stellen reicht die eingedrungene Entwicklermenge nicht zur Ausentwicklung. Wir haben es also mit einer „Oberflächenentwicklung" zu tun, wie sie z. B. auch durch die Planliegeentwicklung und durch die ihr ähnliche Planolentwicklung erstrebt wird. Aber der Erfinder August Knapp weist noch auf einen anderen Vorteil seiner Methode hin: In dem nach jeder Entwicklungsspanne zur Wirkung kommenden Wasserbade werden alle Zersetzungsprodukte des Entwicklers ausgewaschen und machen dem gleich darauf neu eindringenden Entwickler die Bahn frei; was zur Folge hat, daß er kräftiger wirken, daß deshalb das Negativ kürzer belichtet werden kann. Der verwendete Entwickler besteht auf 100 ccm Wasser, 2,5 g wasserfreiem Natriumsulfit, 0,4 g Amidol, er arbeitet auch ohne Bromkaliumzusatz schleierfrei.

Englische Autoren haben sich günstig über diese Knapp-Entwicklung ausgesprochen. prodest.

Von der Tagung der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner

Am 21. u. 22. Mai hielt die GDL. in Verbindung mit einer unten besprochenen Ausstellung im Erfurter Museum ihre Jahrestagung ab, auf welcher zwei Vorträge von Dr. Schlegel und Frau Lendvai-Dirksen gehalten wurden, von denen der letztere auf besonderen Wunsch im Wortlaut folgt.

Das Thema lautete:

Über deutsche Porträtphotographie

Wenn man etwas redet, dann ist das im Grunde und streng genommen ein Selbstgespräch. Denn man weiß nicht, ob man verstanden wird im wesentlichen, denn man redet ja gar nichts anderes, als was man selbst ist und erstrebt. Wenn dann das Großartige und Seltene eintritt, daß das Ausgesprochene genau so gut Eigentum des anderen ist, dann ist einen Augenblick lang die Vereinzelung des Menschen aufgehoben, er tritt aus seiner Isoliertheit heraus in die Gemeinschaft. Die einzige, die es gibt, und die Sehnsucht und Ziel jeder Menschennatur ist. Es gibt wohl allerlei Gemeinschaften, die aber immer nur ein Teil bleiben, weil sie auf Interessen beruhen. Da aber erst, wo diese aufhören, fängt wirkliche Lebensgemeinschaft an. Das aber ist selten, und so bleibt alle Rede meistens ein Monolog. In diesem Sinne sind meine Worte aufzunehmen.

Das letzte Mal, als ich die Tagung besuchte — ich mußte zweimal entschuldigt fehlen —, hatte ich in Hamburg ein starkes Erlebnis: Kurz vor dem Auseinandergehen traf sich die Gesellschaft noch einmal vor der Ausstellung ihrer Bilder in der Kunsthalle, und ich kam gerade dazu, wie ein der Gesellschaft nicht angehöriger, aber ihr verbundener Mann, der es bestimmt gut mit ihr meinte, in längeren Auseinandersetzungen feststellte, daß es mit der GDL. und ihrer überwiegenden Romantik so nicht weiterginge. Wir würden an dieser veralteten Art uns zugrunde richten, weil sie nicht in die Zeit passe. Wir sollten Anschluß suchen an die internationale Verständigungssprache der neuen Sachlichkeit, wir hätten von merkantilen Gesichtspunkten auszugehen, diese Gemütstrottelei müsse nun endlich aufhören. Ich sah mich um: Alle waren wir grau, klein, verstört. Er hatte in manchem recht, dieser große beredte Mann, besonders darin, daß er meinte, wir sollten das Stoffliche besser photographieren lernen, wie es einige von unseren jüngst eingetretenen Mitgliedern täten. Er meinte damit die begabten Individualisten unter uns. Und wir anderen? Abgetan.

Ich gestehe, in mir zog sich etwas zusammen, und ich versuchte leise, einen von uns „veralteten" Romantikern zum Reden zu bringen. Es griff nicht durch, denn uns gegenüber stand eine Weltanschauung mit ihren E r f o l g e n. Ich habe damals allen Mut zusammengenommen und einen Gegenangriff gemacht, indem ich mich zu dem festen Glauben bekannte: Wenn wir aus Geltungs- und Nutzungsgründen unsere innere Welt und ihren Ausdruck verraten, ist es aus mit uns. Lieber wenig sein, unscheinbar, aber echt wollen wir sein. Wir wollen uns nicht mit Internationalismen vollstehlen, wenn wir leer sind; vielleicht ist es die schöpferische Pause. Ein anderes Volk kann und darf vielleicht ungeschadet Fremdes unmittelbar aufnehmen, der Deutsche kann und darf es nicht. Wir waren damals ein kleines trauriges Volk in der Kunsthalle Hamburg, und vielleicht erinnert sich heute dieser oder jener an unsere Verlorenheit. Aber gerade Schmerz klärt und rafft zusammen, und ich persönlich verdanke dieser Stunde die eindeutige Kampfhaltung um unsere innere und äußere Existenz, denn alles auf dieser Welt ist zunächst innere Anschauung, die dann in jedem Wort, jeder Bewegung, jedem Werk in die Außenwelt tritt. Der Photograph und die Photographie sind schlagende Beweiskraft für diese Tatsache. Denn wenn schon die Wahl des Stoffes aus der ungeheuren Möglichkeit der Umwelt eine Charakteräußerung ist, so ist das Stoffliche noch nicht einmal das Ausschlaggebende, sondern es ist das Wie dieses Was, das Mitteilung wird von einem Bewußtsein, einer Seele, die formend hinter dem Werk steht.

Man hat lange unfruchtbare Streitfragen über den Kunstwert der Photographie geführt, wo es doch immer klar zutage gelegen hat, daß sie eine Sprache ist sowohl von höchster Trivialität vergänglichster Tagesinteressen als auch, seltener, von tieferen Lebensdingen. Photographieren ist kein mechanisches Abschreiben, sondern immer das Resultat einer Anschauung. Die Augen sehen das, wozu der Mensch innerlich reif ist. Glauben Sie nicht, daß Goethe aus dem Problem der Metamorphose der Pflanze einen Garten anders ansah als etwa ein heutiger Gartenarchitekt oder etwa nach dem Nutzen hin ein Gemüsehändler? Man ist so tief mit den Dingen verbunden, als das eigene Innere tief ist. Und wer ergriffen wird von der Tiefe und dem Geheimnis des Lebens, dem tritt dieses Leben in sein Wesen, sein Gesicht, sein Werk. Hingabe ist alles! Kein Werk, das je einen Sinn und Wert hatte, ist ohne Hingabe entstanden. Kein Werk wird ohne den eisernen Fleiß um die Ausdrucksmittel entstehen. Ein gutes Werk ist die Frucht des Dienstes sowohl im Geist als auch im Stoff. Beides zusammen, nicht eins allein. Weil sonst das Werk die Totalität verliert. Es ist Körper, Seele und Geist, nicht eines allein. Und der schaffende Mensch, hier der Photograph, hat es in der Hand, ob er alle diese drei Aggregatzustände menschlicher Natur in seine Arbeit einbauen will und kann.

Wollen Sie mit mir einmal ansehen, was Photographie auszudrücken vermag und wofür sie zur Sprache geworden ist?

Ein kurzer historischer Rückblick mag uns in knappem Abriß sagen, womit die Lichtbildnerei sich wesentlich beschäftigt hat bis zu der Zeit, von der wir selbst zum großen Teil Zeuge gewesen sind. In mächtigem Ausgriff stellte sie gleich am Anfang in dem Opus des David Oktavio Hill eine eindringliche Aussage über das menschliche Gesicht ein, die Porträtphotographie war plötzlich da. Nach dieser Höhe folgte eine Zeit der Verflachung, die wir alle kennen aus den vergilbten, stockfleckigen, festkartonierten Bildern in dem gepreßten Lederalbum, die nun langsam in Schiebladen und Bodenkammern vergessen werden. Da sind merkwürdig sich ähnliche Herren und Damen, erstarrte Kinder vor gemalten Parkkulissen, auf fürstlichen Sesseln, vor schwülen Draperien. Alles im Album ist wie eine Riesenfamilie, und nur selten merkt man an diesem oder jenem Gesicht, daß das Leben immer abgründig und erschütternd war und nicht die blanke beruhigte Oberfläche bürgerlicher Geborgenheit, die aus dieser Familienphotographie in flacher Fortsetzung der gemalten Ahnengalerie eine Konvention machte. Diese ältere und jüngere Steinzeit der Photographie wurde gelockert und aufgehoben durch Impulse, die von der Amateurseite her und später durch Einflüsse künstlerisch vorgebildeter Einwanderer aus der Graphik und Malerei stammten. Das Aktionsfeld der Lichtbildnerei erweiterte sich über die Grenzen der bisherigen Glashausphotographie hinaus, aus neuer Beweglichkeit entdeckte man Neuland des Darstellbaren: Reklame im Dienst der Wirtschaft, Bildreportage für die Presse, Mikro- und wissenschaftliche Photographie. Optik und Chemie der Platte wurden, unendlich vervollkommnet, ein sub-

tiles Ausdrucksmittel. Fast zu bequem gemacht! Denn alles gute Werk will erkämpft sein.

Und was war nun mit der Porträtphotographie geschehen? Sehen wir uns die letzten 20 Jahre an, so finden wir das abgetane Schönheitsideal jener stolzen „Kunstphotographie", die Lenbach-Hintergründe in die Platte einzeichnete, die mit pittoresken Effekten es der Malerei gleichtun wollte. Man glitt in Genußsphäre eleganter parfümierter Frauen, man steigerte Männer in bedeutende Posen. Es gab aber in dieser Zeit schon in einzelnen Persönlichkeiten deutliche Anzeichen für eine innere Wende, die aber in dieser Vorkriegszeit mit dem lächelnden Überfluß einer materiell gerichteten Weltanschauung sich nicht tonangebend durchsetzte. Nach dem Erdbeben des Krieges und seiner zersetzenden Gefolgschaft kam die neue Sachlichkeit zum Regiment, die mit ihrem Intellektualismus eine internationale Bildersprache herbeizuführen suchte. Es hat Jahre gegeben, da war eben eine Reihe deutscher Photographen als veraltete Romantik abgetan. Wir wußten, daß es sich um ganz andere Dinge handelte. Wir wußten, es handelt sich um Weltanschauung. Wir wußten, daß die Reizwirkungen, diese aparten Perspektiven, diese stofflich ausgezeichnete Wiedergabe im raffinierten Bildausschnitt nicht alles waren. Wir standen erstarrt unter dem Eindruck des neuen Prophetentums mit der Lawine von Schlagworten und wußten: Nein — nein — das ist es nicht, was wir sind. Wir sind nicht ein, wenn auch noch so gut herausgefetztes Stück Natur, wir sind nicht die Blendung einer blendenden Oberfläche, wir sind nicht raffinierte Absicht, wir sind nicht Effekt und Sensation um jeden Preis, wir sind nicht die Welt fremder Stilmischungen, nicht künstliche Primitivität, wir sind nicht diese seltsame Lockung bizarrer übersteigerter Formeneleganz. Diese zugespitzte Individualitätssucht war eine Verirrung, eine Schuld am eigenen Wesen. Wenn wir das wissen, steht der Rückweg offen, wir können nicht ohne einen Glauben leben, der eine lebendige innere Wirklichkeit ist. Verlieren wir dieses Wissen, so ist es mit uns aus, und der furchtbare Ernst der Lage wird von Meister Ekkehard, dem Mystiker, klar dargelegt, indem er sagt: „Der Vernunft ist nichts so eigen und gegenwärtig und nahe als Gott, sie mag sich anderem gar nicht zukehren: Erst wenn man ihr Gewalt und Unrecht antut, kehrt sie sich den endlichen Dingen zu, sie wird da geradezu gebrochen und verkehrt. Ist sie aber einmal verdorben in einem jungen Menschen oder überhaupt in einem, da muß man dann alle erdenkliche Sorgfalt daransetzen, um sie nur wieder herzugewöhnen und zu ziehen. Denn so eigen und natürlich ihr Gott auch ist, ist sie erst einmal aus der Bahn geraten, hat sie sich hingewöhnt zu den Kreaturen und mit ihnen sich befreundet und verbildert, so wird sie dieses Teiles dermaßen verelendet und der Herrschaft über sich beraubt und von ihrem edlen Ziel in solchem Maße abgebracht, daß aller Fleiß, dessen man fähig ist, kaum ausreicht, sie völlig wieder herzugewöhnen: hinfort bedarf es steter Hut." Das sollen wir im vollen Bewußtsein der Lebensgefahr wissen. Wir sind jeder an seinem Platz wichtig und verantwortlich, heute mehr denn je, wo ein neues Werden anhebt.

Wir haben gesehen, daß die Photographie immer ein Zeitausdruck war, wir haben gesehen, daß ein jedes Wesen nur wahrnehmen kann, worauf es von seinem Lebenszentrum aus aufmerksam ist. Wenn wir uns als Porträtphotographen, die Werke unserer Tage durchprüfend, zu neuer Tat rüsten, so wollen wir daran denken, daß es zunächst auf das innere Sehen ankommt. Solange wir von Interessen geleitet werden, machen wir Lohnarbeit, aber schaffen kein Werk. Wir müssen dahin kommen: mit Begeisterung, mit Liebe, mit Selbstopfer an die Aufgaben heranzugehen. Es gehört Mut dazu, das Menschenantlitz zu deuten. Wir haben zu spüren, zu fühlen: Was ist es mit dem da vor uns an Wesenhaftigkeit? — Ich füge hier einen Abschnitt ein aus dem Vorwort zu meinem Buch „Das deutsche Volksgesicht": „Echte Form wächst aus dem Lebendigen, dem Einheitlichen aller Kräfte, unbewußt und unschuldig. Es hat Physiognomie, es ist anschaulich. Es ist Urkunde. Das Menschengesicht ist der stärkste Brennpunkt alles dessen, was je auf der Erde war und sein wird. In ihm ist das Tier, oft so deutlich an der Oberfläche, daß es als Adler, Löwe, Fuchs, Eidechse, Fisch erkannt werden kann. In ihm tritt auch die Pflanze hervor, da, wo die Blutkräfte noch schlummern oder sanfter pulsen. Es gibt blumenhafte Menschengeschöpfe. Das Mineralreich wird im Altersgesicht offenbar, das im knappen Sinn des Wortes langsam versteinert, ehe es zurückgenommen wird in den Schoß der Erde."

Es gehört eine große innere Stille und Aufmerksamkeit dazu, um sich belehren zu lassen von dem Leben da vor uns. Ich frage mich: Wie komme ich mit meinem Werkzeug heran an die möglichst wahre Darstellung? Wie ringe ich der Fülle des möglichen das allein Richtige ab. Denken wir einmal daran, daß Verkehrtes und Halbrichtiges in beliebiger Zahl und Form sich machen läßt. Das Richtige hat nur eine Möglichkeit. Harter Kampf um das Richtige. Das Richtige ist der Volltreffer, Ziel und Preis der Arbeit. Die Natur des Handwerklichen, wie Handhabung des Lichtes, der Optik, der Platte, will erobert sein. Es gibt da keinen Stillstand, und wer ehrlich arbeitet, der weiß, daß er immer unterwegs ist zu neuen Anstrengungen, neuen Entdeckungen, neuen Offenbarungen. Nur im unentwegten Dienst um die Gesetzmäßigkeit der Materie lernen wir so viel, um sie als Sprache für das innere Erlebnis ausdrucksfähig benutzen zu können. Die Einsicht der vorigen Zeit suchte die Materie zu beherrschen, um sie zu besitzen, und mußte dann erleben die alte Wahrheit: „Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne und nehme doch Schaden an seiner Seele." Wir brauchen aus dieser unserer deutschen Seele heraus einen Glauben, eine Liebe. Wir verkommen ohne diesen Inhalt einer noch so schönen und bestechenden Form. Das viel verlästerte deutsche Gemüt ist nun einmal unser unverbrüchlich Teil, und es lag nur verdeckt von dem Denkschutt der vergangenen Jahre. Wir wollen mit der Gemütskraft nicht in Rausch und Freude einen Selbstzweck sehen, denn wir haben keine Zeit zum Selbstgenuß und Selbstvergottung. Die Aufgaben türmen sich bergehoch um uns, und wir haben einen Teil daran.

Und welche wäre das? Wir wissen, daß Photographie eine Mitteilung ist. Wir haben davon zu berichten, was heute in den Gesichtern geschrieben steht. Wir haben durch Maske, Eitelkeit, Verworrenheit, Entartung, Bedingtheit bestimmter Absichten durchzudringen auf die Wahrheit, auf die Wirklichkeit. Nur nahe heran an diese ungeheure erschütternde Wirklichkeit, von der, zur Stärkung unseres Themas herausgezogen, ein Dürer sagt: „Und ich halt's dafür, je genäuer und geleicher ein Bild dem Menschen gemacht würdet, je besser dasselb Werk sei." Mit dieser Wahrheit ist jene Geistesströmung gerichtet, die in absichtlicher Entfernung von der körperlichen Natur eine Abstraktion konstruierte, die sich Expressionismus benannte. O — menschliche Vermessenheit! Als ob es eine Expression ohne eine Impression geben könnte. Die Bildnisphotographie konnte nicht viel damit anfangen, weil sie eben doch körperlich darstellen, muß, und der Einstrom erschöpfte sich bald in Übertreibungen, Kolossalvergrößerungen, Verkürzungen, Überschneidungen, amüsanten Formen, Spielereien. Die geistreichelnde Wichtigtuerei redete großmütig liberal:

Alles geht, alles ist erlaubt. Nein — es geht nicht alles, wenn man ein inneres Bewußtsein und somit einen Lebensstil hat. Wir stehen vor der Möglichkeit, daß wir als Volk wieder einen Lebensstil bekommen, indem ein allgemeines Verständnis über die wichtigsten Lebensdinge selbstverständlich wird.
Wir stehen mit der Porträtphotographie in den Nachwirkungen einer gewesenen und im Anlauf zu einer neuen Zeit. Wir sehen aus den Bildern der Ausstellung, aus welcher inneren Schau der betreffende Lichtbildner den Bildstoff und seine Formung nahm. Wir sehen auch, soweit wir mit der Materie vertraut sind, daß mit den verschiedensten technischen Mitteln gearbeitet wurde. Die letzten Jahre brachten die Kleinkamera mit ihrer großen Lichtstärke und Beweglichkeit zur Erfassung kürzester Momente des Ausdrucks, der Bewegung, deren Darstellung von der Kinematographie Anregung bekam. Neben diesem motorischen Element sehen wir die andere Art, die sich der feststehenden Stativkamera bedient und mehr das Statische auszudrücken sich bemüht. Wir fragen uns hier nun nach den inneren Gesetzen des Porträts. Welche Arbeitsweise kann ihnen am ehesten entsprechen? Wir wollen sie einmal zu analysieren versuchen. Mit dem Begriff Porträt verbinden wir die Vorstellung der Wiedergabe einer Totalität des dargestellten Menschen. Der Maler geht so vor, daß er additiv in vielen Sitzungen langsam das Erfaßte in eine Form verdichtet. Er drängt zusammen, er stilisiert gewissermaßen das in der Bewegung Erfaßte in den ruhenden Ausgangspunkt aller Lebensspannungen.
(Schluß folgt.)

Die Ausstellung im Erfurter Museum

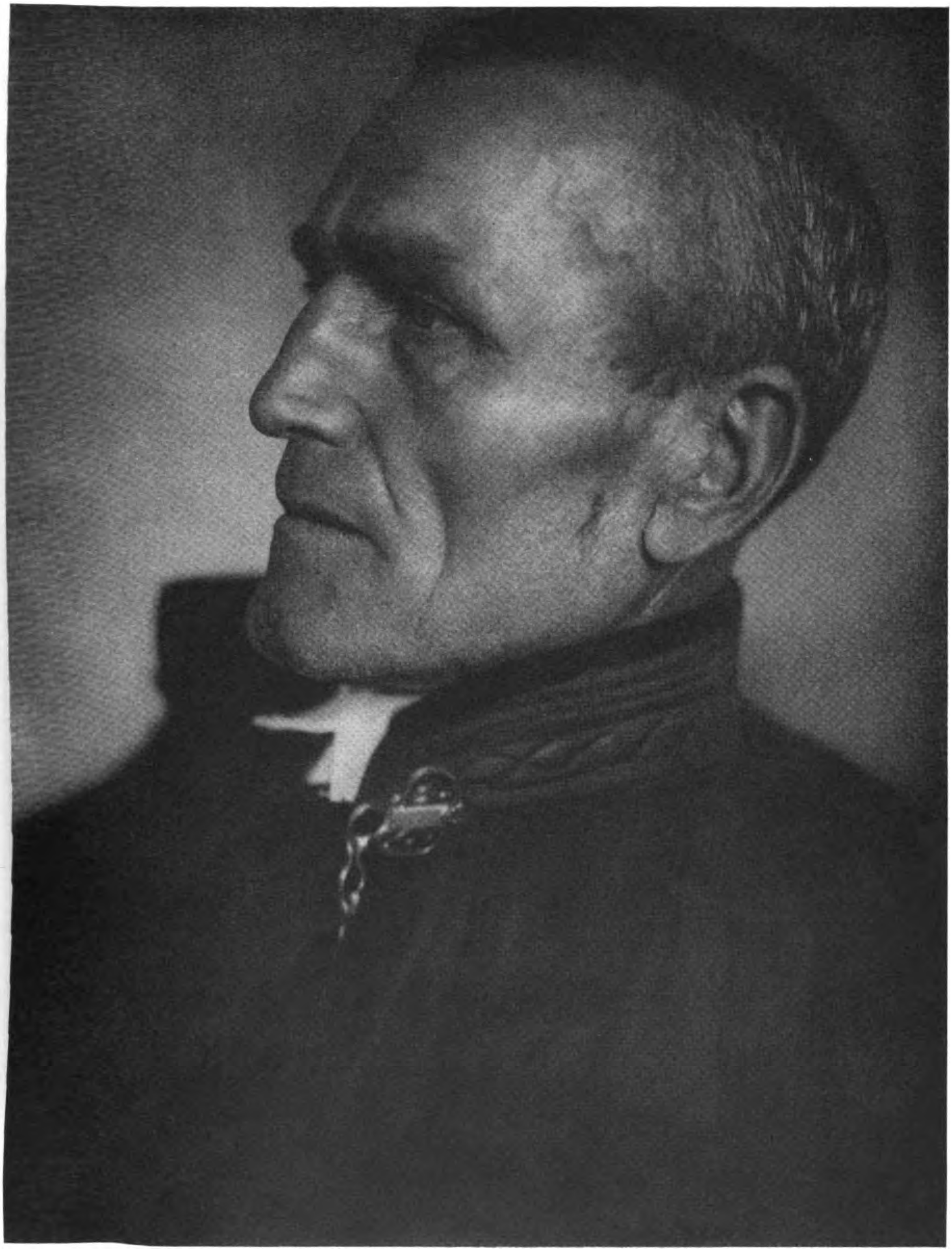
Über die Jahresschau zu berichten, heißt im vorliegenden Falle schwere Not haben. Denn es muß wegen Platzmangels kurz geschehen. So soll denn auch vorweggenommen werden, daß die Leistungen — gemessen an dem, was man so im Laufe der Zeit außerhalb der GDL. zu sehen bekommt — bestimmt durchweg Persönlichkeitswerte sind. Daß aber auch rückblickend und auf die bisherigen Erfahrungen mit der GDL. bezogen die Siebung der Ausstellungsbilder durch die Jury nur absolut Vollendetes an die Wand brachte.
Die Sonderschau der Lendvai-Dirksenschen Arbeiten war ein ungetrübter Genuß, weil (wohl zum ersten Male außerhalb Berlins) eine fast sensitometrische Prüfung des Gestaltungswillens dieser tüchtigen Lichtbildnerin möglich war. Dieser fachliche Vergleich mag hier naheliegend sein, weil tatsächlich ein Nacherleben der zartesten Eindrücke beim Gestalten kindlicher Psyche wie auch der mannigfachen Durchdringung der Gesichter von Männern und Frauen deutscher Lande vor diesen Photos möglich ist. Weil dazu das Technische von einem ungewöhnlichen schöpferischen Umfang ist. So, daß eben nur der Fachmann fühlen kann, welch ein großes technisches Müssen scheinbar mühelos überbrückt wird, und der Laie schon gar nichts mehr von diesen Schwierigkeiten merkt. So natürlich, so unbefangen leben die Menschenkinder aus den Bildern heraus. (Es ist immer ein Glück für ihn und die anderen, wenn der Kritiker noch zum Schwärmen verleitet wird. Selten genug bietet sich ihm dazu Gelegenheit. Aber wo es sich ihm aufdrängt, darf es auch ehrlich genommen werden.) Kurz, wenn das deutsche Volk in Zukunft wieder äußerliche Ehren zu verteilen haben sollte, diese Sucherin und Erkennerin der deutschen Volksseele verdiente wohl, damit überhäuft zu werden.
Von der GDL.-Schau selbst ist zunächst zu berichten, daß Franz Grainer, München, der seinerzeit in Leipzig sehr ungern Vermißte, einige Damenbildnisse ausstellte, deren ausgeglichene Ton- und Formgebung außerordentlich wohltuend ist. (Gewissermaßen auch darin seine Führereigenschaft dokumentierend.) Von Erfurth, Dresden, große Gaslichtdruck- und Öldruckbildnisse, bedacht auf als sicher erkannter Linie bleibend. Von Siemsen, Augsburg, fesselt nicht nur der gute Hitler-Kopf. Noch überraschender sind die lebendigen Kinderfriese, die wirklich hervorragend komponiert kindliche Temperamente zeigen. Zielke, München, als Mann mit farbiger Kultur in seinen großen Farbumdrucken in Erinnerung, bringt diesmal nur Schwarz-Weiß-Arbeiten: große Köpfe als Licht- und Schattenstudien. Was bei Lazi, Stuttgart — man mag sich zu ihm stellen wie man will —, immer wieder besticht, ist die Gewissenhaftigkeit seiner Monumentalitäten, die nun allgemach zu seinem Stil im besten Sinne des Wortes ausreifen. Dagegen hat Fr. Fiedler, Dresden, Ähnliches ausgestellt, wie man es durch die Propaganda für eine Kleinkamera jetzt allenthalben sieht. Er schneidet — aber eben nur im Vergleich — unter den auf der Ausstellung vorliegenden Verhältnissen nicht so günstig ab, wie man das von ihm sonst gewöhnt ist. Dagegen fesseln Schenskys Arbeiten, auch wenn nicht nur Neues vorgebracht wird, immer wieder durch die erstaunliche Technik seiner Aquariumsaufnahmen. Aber auch Bilder wie die beiden „Möven" beweisen, daß er unnachgiebig um eindringliche Detaillierung und unverfälschte photographische Wahrheit ringt. So bleibt er immer wieder der Besten einer. Genja Jonas, Dresden, scheint sich nur mehr auf Kinderköpfe zu spezialisieren. Es ist manches gut Gesehene in ihnen. Nur auch jetzt wieder nicht zu verstehen, warum gerade das mit zu reichlichem Format gesagt werden muß. Auch bei Glauer, Oppeln, der schon etwas zu gleiche Köpfe in einer Reihe bringt, können einem Bedenken über eine allzu reichliche Verwendung des Knetgummis zur Unterstreichung der Spitzlichter kommen. Wiederholt: Eine solche Beobachtung kann natürlich nur im Rahmen einer GDL.-Strenge Geltung haben. Denn was Gl. macht, wird immer turmhoch über dem üblichen Gesellschaftsporträt schlechthin stehen.
Wer die Mai-Nummer der „Koralle" kennt, wird die famose Propelleraufnahme des Postflugzeugs der „Bremen" gesehen haben. Eine noch eindringlichere Vision eines rasenden Propellers war von Dr. Wolff in Erfurt zu sehen. Wohl das Schönste, was an technischer Aufnahme bildmäßig überhaupt zu schaffen sein kann. An ganz gegensätzlichem Pol versucht sich Rosner, Chemnitz, der schlichte Landschaftsmotive durch lineare Betonung dieser Einfachheit und mit vorsichtiger Drucktechnik eindringlich gestaltet. Von den Neuen in dieser Enge namhaft zu machen: Hein Gorny, Hannover, der kunstgewerblich photopraktisch vorgeht, und die Lehrerin der Münchner Fachschule, Hanna Seewald. Sie faßt große Frauenköpfe mit sauberer Technik an. Nur wird sie sich noch dahin bringen müssen, ihre Modelle nicht nur photographisch, sondern eben über dieses Mittel zum Zweck hinaus auch persönlich zu erleben. So wie die Dinge jetzt stehen, scheinen die oft allzu tadellosen Köpfe unfrei. Weitere neue Namen: Kramer, Dresden, Bauer, Karlsruhe, und Just, Schweidnitz. Daneben dann bewährte Kräfte, wie Angenendt, Dortmund, Back, Dresden, Gerling, Duisburg, mit qualitativ einwandfreien Bildern.
Im übrigen muß auf den Bericht in der „Photographischen Chronik" Nr. 12 verwiesen werden, der ergänzt, was hier nicht unterzubringen war. Im ganzen genommen: eine Ausstellung, die für die Aufbauarbeit der GDL. wieder als Plus verbucht werden kann.
Wolf H. Döring, DWB. u. GDL.



MAX GLAUER, G.D.L., OPPELN



RICHARD GERLING, G.D.L., DUISBURG



LENDVAI-DIRCKSEN, G.D.L., BERLIN



HANNA SEEWALD, G.D.L., MÜNCHEN ZUM ART. MODEPHOTOGRAPHIE

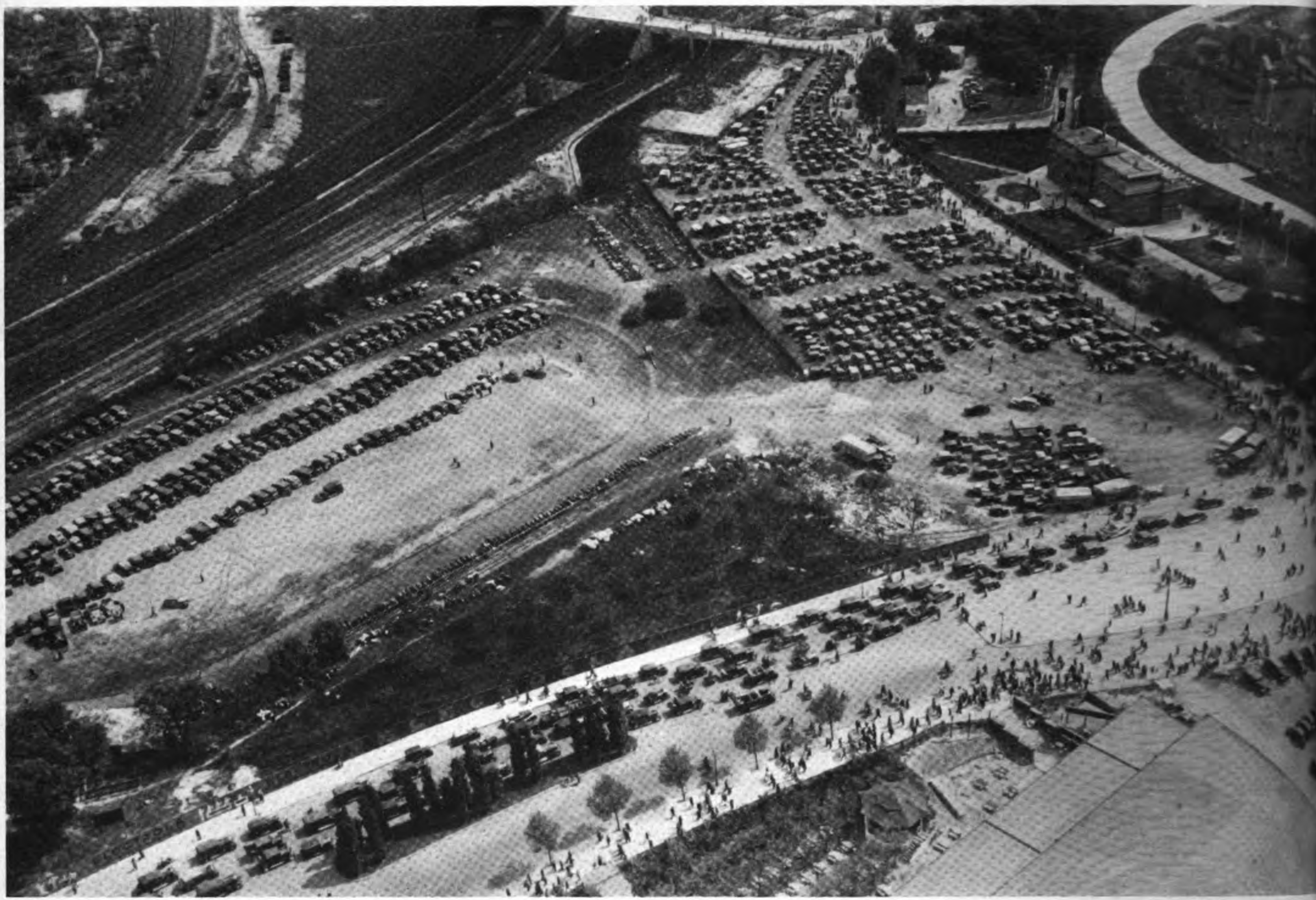


uelle Presseaufnahmen
der Sonnenwendfeier. Die
tlich illuminierte Bismarck-
rte auf den Müggelbergen
Mitternacht



ichskanzler Adolf Hitler bei
Einweihung der Reichsführer-
hule der NSDAP. in Bernau
Berlin am 16. Juni 1933

ILLI JACOBSEN,
ERLIN



Wirkungsvolle Aufnahmen: Blick vom Funkturm auf die unzähligen parkenden Autos beim Avusrennen in Berlin



und vom Eintreffen der Dresdner Artillerie in Berlin zu Truppenübungen in Döberitz Phot. BORCHERT

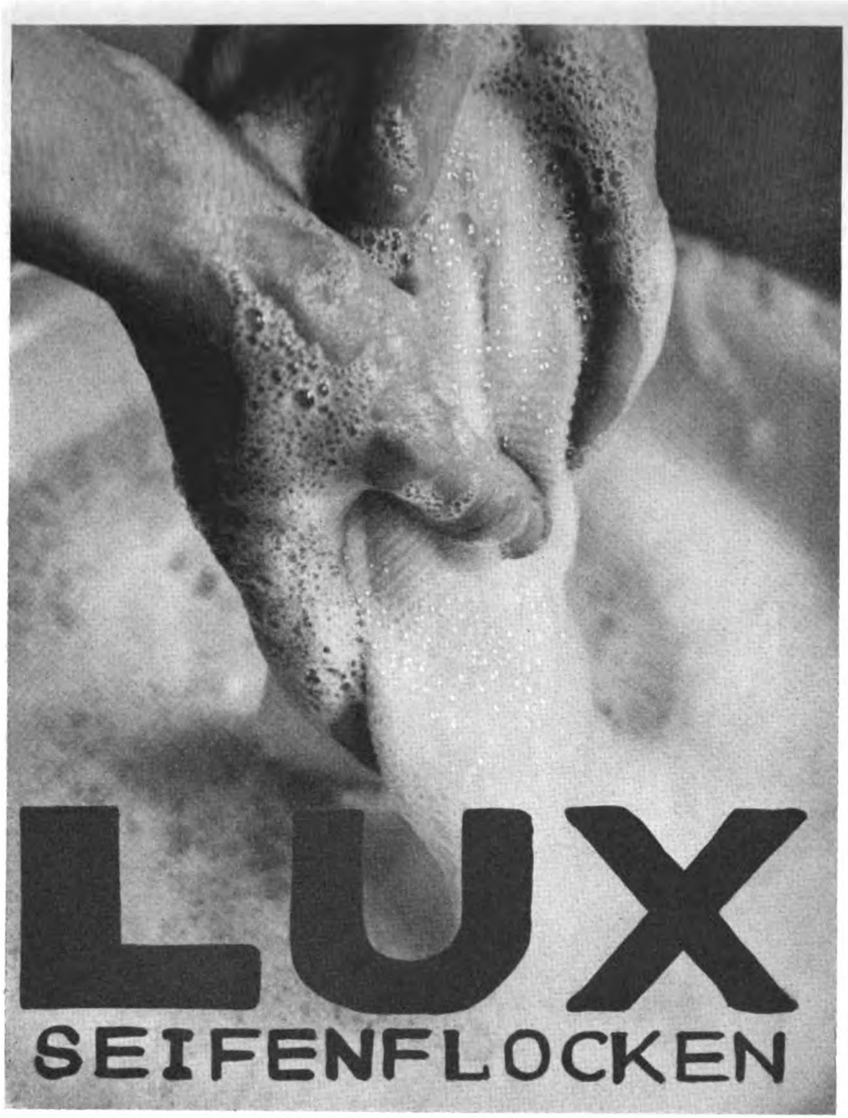
SPORTPHOTOGRAPHIE

Von der Austragung des ersten Sportfestes der SA am 18. Juni in Berlin. Ein Moment vom Handgranatenwerfen





Fesselnder, geschickt erfaßter Augenblick bei dem neuen Ballspiel Corballo in England





H. FREYTAG, BERLIN — WERBEPHOTOS

Momentaufnahme, mit drei Nitraphotlampen

Effekt mit einer Aufnahme. Hintere Flasche von derselben Aufnahme in die Vergrößerung einbelichtet

Der Gebrauchswagen des Photographen

Seitdem die Reichsregierung die Kraftfahrzeugsteuer für fabrikneue Fahrzeuge aufgehoben und weitere Maßnahmen zur Lösung des Garagenproblems, der Versicherungsfrage, überhaupt zur Motorisierung Deutschlands angekündigt hat, sollte auch der Lichtbildner an den Kauf eines eigenen Fahrzeuges denken, das ihm, wie dem Arzt, Anwalt, Kaufmann nicht nur Beförderungsmittel, sondern auch ein treuer Helfer und Mitverdiener werden kann. So antwortete mir ein bekannter Berliner Photograph auf die Frage, warum er sich kein moderneres Atelier miete, er kaufe sich jetzt zu allererst einen Wagen, dann sei die ganze Welt sei Atelier.

Für Reportage-, Sport- und Modenaufnahmen ist das Auto, in das man einfach alles: Mannequins, Kleider, Lampen, Kameras und Stative hineinverstaut, fast unerläßlich. Dann fährt man hinaus und sucht sich den hübschesten Strand, den reizvollsten See und das netteste Landhaus als kostenlose „Dekoration". Außenaufnahmen im Heim des Kunden mit Lampen und großer Atelierkamera sind für den Wagenbesitzer eine Kleinigkeit, wie er andererseits auch seinen Auftraggeber sogar abholen und zum Atelier fahren kann (Dienst am Kunden).

Obgleich oder gerade weil der Verfasser begeisterter Motorradfahrer ist, kann er nur jedem Photographen dringend raten: Nur kein Motorrad!

Ein kleines, führerscheinfreies Motorrad kostet vollständig etwa 1000 *RM*. Mit einer solchen Maschine lassen sich zwar zunächst recht beachtliche Geschwindigkeiten erzielen, weil das Motorrad auch auf engen, belebten Straßen sich leichter durchwinden kann als der Wagen, ein Vorzug, dem aber der unverhältnismäßig hohe Verschleiß gegenübersteht. Eine bekannte Motorenfabrik gibt zu, daß „durch den freien Zutritt von Staub und Schmutz und die dadurch auftretende schmirgelnde Wirkung die Lebensdauer" wichtiger Teile „auf 10 000 km Fahrstrecke begrenzt ist". Hinzu kommt, daß die Mitnahme von Gepäck immer Schwierigkeiten macht, weil jedes Stück, das nicht kunstgerecht und eisern fest gestaut ist, infolge der unaufhörlichen Erschütterungen in kurzer Zeit völlig zerstört wird. Seife besteht z. B. nach 300 km nur noch aus Pulver, ein im Lederköcher mit Watte verpacktes Objektiv bloß noch aus völlig verkratzten Einzellinsen. Nur wenige Kameras halten ihres derben Bezuges wegen den Anforderungen des Motorradbetriebes stand, wenn man sie „am Leibe", d. h. in einer Umhängetasche mitführt. Aber auch bei diesen leiden sehr bald Beschläge, Kassetten und Zubehörteile.

Der Transport von großen Bildern, Lampen und ähnlichem mit der Solomaschine ist fast ausgeschlossen. Beiwagenmaschinen, deren „allmählicher" Kauf zunächst sehr verlockend erscheint, entbehren für unsere Zwecke vollends jeder Berechtigung. Sie verschleißen noch mehr als Solomaschinen, kosten mehr als ein kleiner Wagen, verbrauchen ebensoviel und bieten keinen anderen Vorteil als den, daß sie im Winter keine heizbare Garage brauchen. Wer Kraftrad fährt, kommt oft gar nicht, jedenfalls immer schmutzig an und kann seine Sachen nur im Rucksack mitführen. Außerdem sind sehr viele landschaftlich schöne Gegenden, z. B. in Hamburg, in Dresden, Warnemünde und vielen anderen Orten für Motorräder gesperrt, für Wagen dagegen aus naheliegenden Gründen frei.

Es kommt also für uns nur der Wagen in Betracht. Aber welcher Wagen? Wir wollen hier nur die Kleinwagen mit einem Gesamtzylinderinhalt bis 1000 ccm betrachten. Schlecht ist von den heute auf dem Markt befindlichen Kleinwagen keiner. Trotzdem kann ein an sich guter Wagen seinem Besitzer nur Ärger und Kosten verursachen, wenn die in seiner Stadt befindliche „autorisierte Vertretung" der Fabrik nichts taugt. Jede Fabrik ist bestrebt, schon aus Propagandagründen in jeder größeren Stadt eine „autorisierte Vertretung" zu halten, die — angeblich — sämtliche Ersatzteile auf Lager führt. In Wirklichkeit sind diese „Vertretungen", „Niederlagen" usw. nichts als selbständige kleine Automobilhändler, zu denen die Fabrik selbst meist so wenig Vertrauen hat, daß sie ihnen Ersatzteile nicht in Kommission, sondern nur gegen Nachnahme ausliefert. Dementsprechend denken diese Vertreter natürlich nicht daran, ein „reichhaltiges" Ersatzteillager zu führen, sondern sie bestellen jeden Ersatzteil einzeln in der Fabrik. Wenn dem Wagen in einer Provinzstadt einmal irgend etwas zustößt, so muß man gewöhnlich 8 Tage auf den einfachsten Ersatzteil warten. Und man kann erleben, daß der Vertreter bis zu 300 % Aufschlag auf den Listenpreis des Stückes berechnet. Für den Kauf eines Wagens empfiehlt sich deshalb leider ein etwas umständlicher Weg: Wir lassen uns zunächst von den in Betracht kommenden Firmen Unterlagen schicken, nur um uns ein Bild vom Äußeren des Wagens zu machen. Sämtliche Angaben, von deren Wahrheit wir uns nicht bei einer Probefahrt unmittelbar durch Augenschein überzeugen können, behandeln wir mit äußerster Skepsis, insbesondere alle Zahlenangaben. Der Brennstoffverbrauch wird von den Fabriken in der Regel um etwa 20 bis 25 % zu niedrig angegeben, die erreichbare und vom Tachometer auch angezeigte Geschwindigkeit um 10 bis 20 % zu hoch. Durch Abstoppen können wir uns hiervon leicht überzeugen. Auch die in den Prospekten angegebene Tragfähigkeit des Fahrzeuges entspricht nicht immer der Wirklichkeit. Im „Handbuch", das man leider erst nach dem Kauf in die Hand gedrückt bekommt, steht oft eine wesentlich geringere Kilogramm - Tragfähigkeit. Reklamationen gegen derartige Mätzchen sind zwecklos. „Angaben unverbindlich", „Konstruktionsänderungen vorbehalten", steht ganz klein in jedem Prospekt.

Offene Wagen, Roadsters und Landaulets mit Allwetterverdeck scheiden für unsere Zwecke aus, weil sie nicht genug Gepäckraum bieten und nicht ver-

schließbar sind. Limousinen bieten den meisten Platz zum Befördern von Material und Kunden, zum Umkleiden, Schlafen, Übernachten, ja, sie lassen sich sogar als fliegende Dunkelkammern zum Plattenwechsel und Probeentwickeln einrichten. Eleganter als die Limousine wirkt allerdings das Kabriolett, obgleich es nicht so geräumig ist. Außerdem ist es meist teurer als die Serienlimousine.

Haben wir uns für Bauart und Marke vorläufig entschlossen, so suchen wir die Fabrikvertretung unserer Stadt auf, weil wir später alle Teile durch diese Vertretung beziehen müssen. Wir lassen uns von der Vertretung ein „Handbuch", eine Beschreibung des gewählten Wagens geben. Aus dieser Beschreibung ersehen wir sehr bald die Schattenseiten des Wagens. Da steht, was man alles beachten muß, was man „tunlichst vermeiden soll" und unter keinen Umständen versäumen darf. Vor allem erhalten wir dadurch einen Überblick über die erforderliche Wartung und Schmierung des Wagens, eine sehr lästige Angelegenheit. Vielfach bekommen wir durch das Handbuch ein wesentlich anderes Bild vom Wagen als durch den Prospekt, so daß wir unter Umständen auf die etwas weniger komfortable Type einer anderen Fabrik zurückgreifen. Haben wir das Handbuch eingehend durchstudiert, so lassen wir uns einige „Referenzen" in unserer Stadt aufgeben, Gewerbetreibende, die den Wagen täglich beruflich brauchen. Wertvoll ist z. B. das Urteil eines Gemüsehändlers, der jeden Morgen zur Markthalle fahren muß, völlig nutzlos dagegen etwa das Urteil eines Beamten, der nur am Sonntag ins Grüne fährt.



Von der Trauung der 50 Paare „Deutscher Christen" in der Lazaruskirche in Berlin am 2. Juli

Man lasse sich ja nicht bluffen durch das zeitliche Alter des Wagens; maßgebend allein ist die zurückgelegte Kilometerstrecke. Am besten ist es, wir lassen uns den Schriftverkehr des uns als Referenz aufgegebenen Wagenbesitzers mit der Fabrik oder Vertretung zeigen. Da erleben wir oft Wunder an Ungefälligkeit und geringem Entgegenkommen. Dann bitten wir den Besitzer, wenn irgendmöglich, nötigenfalls auf unsere Kosten, mit uns in die Werkstätte des Vertreters zu fahren und irgendeine kleine Reparatur machen zu lassen. Dabei erleben wir wiederum die größten Überraschungen. Sowohl hinsichtlich der Sachunkenntnis wie hinsichtlich der Langsamkeit des Personals. Bei den meisten Vertretungen hilft gewöhnlich erst eine Beschwerde bei der Fabrik. Oft ist auch diese machtlos.

Haben wir uns mit eigenen Augen vom Arbeiten des (sagenhaften) Kundendienstes überzeugt, so dürfen wir an den Kauf denken. Wohlgemerkt, vor der Unterzeichnung des Kaufvertrages ist der Händler zu allem bereit, nachher zu nichts mehr. Darum vereinbare man, wenn irgend möglich, schriftlich mit ihm, daß er bei einer neuen Type sämtliche Verbesserungen, die die Fabrik im Laufe des nächsten Jahres herausbringt, kostenlos einbaut. Er wird uns dann gewöhnlich auf die Garantie verweisen. Die Garantie erstreckt sich jedoch nur auf den kostenlosen Ersatz solcher Teile, die im Laufe eines halben Jahres schadhaft werden. Der Einbau eines kleinen Lagers im Werte von 2 RM kann 40 RM Arbeitslohn kosten. Und dieser Arbeitslohn geht auch innerhalb des Garantiehalbjahres zu unseren Lasten.

Man achte ferner darauf, daß der Wagen polizeivorschriftsmäßig ausgerüstet ist mit Winkern usw. Anderenfalls verlange man, daß diese sowie Stoßstangen vorn und hinten im Preise einbegriffen werden. Der Händler verdient 20 bis 25 % am Wagen. Er wird, nach einigem Zögern diese Teile, die ihn wenig kosten, lieber mitliefern als auf das Geschäft verzichten. Aus demselben Grunde nimmt er auch häufig einen alten Wagen höher in Zahlung, als er ihn verkaufen kann, und gibt auch gern einem „Vermittler" ein paar Prozent ab dafür, daß dieser uns zum Kaufe rät und ihm die Adresse des Käufers mitteilt. Daher Vorsicht vor „sachverständigen" Bekannten!

Und Vorsicht beim Abschluß der Versicherung! Auch hier lassen wir uns am besten Referenzen geben. Wer vorsichtig fährt, braucht keine teure Kasko-Versicherung. Wenn überhaupt, dann nur eine Voll-Kasko-Versicherung! In jedem Falle erforderlich ist dagegen eine Haftpflichtversicherung. Man erkundige sich, wie sich die Gesellschaft im Schadensfalle verhält. Die meisten Versicherungen lassen es auch in klar liegenden Fällen auf einen Prozeß ankommen. Und der Geschädigte stellt dann, um für den Zivilprozeß bereits eine Vorentscheidung in Händen zu haben, gewöhnlich erst Strafantrag gegen

Von der Fronleichnamsprozession am 15. Juni 1933 in Berlin
Die knieenden Nonnen



Aufnahmen von Borchert



den Kraftfahrzeughalter. Dieser muß dann die oft recht hohe Strafe trotz seiner Haftpflichtversicherung selber zahlen.
Jeder Wagen muß zunächst 2000 km „eingefahren" werden, bevor er voll ausgefahren werden darf. Je langsamer man ihn einfährt, um so weniger Störungen treten später auf. Ein moderner Kleinwagen läuft heute 50 000 km und mehr, ohne daß größere Reparaturen erforderlich werden dürfen, abgesehen natürlich von Reifenschäden, für die man die Fabrik nicht verantwortlich machen kann. Von Rennerfolgen lasse man sich nicht bluffen. Rennen werden mit unverkäuflichen Spezialfahrzeugen gefahren. Und von einem Wagen, der unter sachverständiger Führung bei einer Zuverlässigkeitsfahrt glänzend abschneidet, weiß man nie, wieviel Kosten hinterher die erforderliche Instandsetzung verschlingt.
Wer vor dem Kauf bei seinen Erkundigungen weder Zeit, Mühe noch Ärger scheut, dem wird sein Wagen viele Jahre lang ein bequemer und bald unentbehrlicher Helfer und Mitarbeiter werden. G. Goebel.

Modephotographie

Von Hanna Seewald, Lehrerin an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München

Ob es nun Frühling wird, oder Sommer oder Herbst oder Winter, immer gibt es für Frauen einen Anlaß, sich mit Dingen der Mode zu beschäftigen. Immer gönnt man sich ein wenig Zeit, um an Schaufenstern zu stehen und unmögliche Wünsche zu hegen, indes der dazugehörige Mann energisch weiterstrebt.
Gürtel gibt es da, mein Gott, mit handgroßen Schnallen, Badeanzüge mit phantastischen Rückenausschnitten, Handschuhe mit den hohen und steifen Stulpen aus Wallensteins Zeit; und Jäckchen — o, was für Jäckchen! Klein, kurz, eng. Aus Pelz; aus Leinen; aus allem möglichen Material. Nein, daß so ein Mann das nicht begreift, daß man da stehenbleiben und sehen muß! Schaufenster sind immer irgendwie aufregend. Die Sorge, ob dies das Rechte ist oder jenes, bringt geschmacklich unsichere Frauen in jenen sich durchaus nicht immer sympathisch auswirkenden Zustand von „Nervosität"!
Aber gibt es zur Erregung solcher Wünsche und Vorstellungen nur Schaufenster? Es gibt auch Zeit-



Elisabeth Wehrle, München

schriften; Modezeitschriften! Sie sind verbreitet und begehrt. Im Gegensatz zur Unruhe der Schaufenster kann man sich hier einem friedlichen Auseinandersetzen mit sich und dem Gezeigten hingeben. Was gezeigt wird, ist so ziemlich alles, was eine Frau zum Anziehen brauchen kann. Und wie wird es gezeigt? Größtenteils photographisch. Nicht mehr gezeichnet, sondern dem Tatsächlichen, der Wirklichkeit nahegerückt und photographiert. Man wäre wohl nicht vom Zeichnerischen zum Photographischen übergegangen, hätte man nicht gesehen, wieviel greifbarer und gegenständlicher solche Bilder wirken. Sind nicht aber die gezeichneten Figuren in ihrer unwahrscheinlichen Schlankheit entschieden phantasieanregender? Ja, aber gerade dieses ist es, das, im Sinne einer guten Bekleidung, in Modeblättern besser vermieden würde, damit nicht die Vorstellung, „auch so auszusehen", gar zu lustige Blüten treibt.
Allerdings kommt es bei photographischen Modebildern sehr darauf an, eine Frau als Modell zu haben, die so gekleidet ist, wie es ihrem Wuchs, ihrer Haltung, ihren Bewegungen, aber auch ihrem Wesen entspricht; es muß eine Gesamtharmonie spürbar sein. Wenn z. B. ein Modehaus seine neuesten Modelle photographiert haben will, und schickt zur Aufnahme sämtliche Saisonmöglichkeiten samt einem gut gewachsenen Mannequin, so kann man natürlich die erforderlichen Aufnahmen machen. Aber was den Bildern die persönliche Note geben soll, der Charme, das Individuelle, das wird vermutlich fehlen. Weil der Mannequin sicher sehr gut sein Kleid und was darunter ist, in wirkungsvollen Bewegungen zur Geltung bringen kann, weil eine Bewegung die andere ablöst, in die nächste übergeht, weil immer ein Wechsel da ist, der eine Disharmonie zwischen Körper und Kleid sofort in der nächsten Phase einer gewandten Bewegung untergehen läßt. Eine Photographie aber zeigt dokumentarisch und unbestechlich ein Ganzes, sich nicht mehr Veränderndes. Eine Nichtzusammengehörigkeit von Mensch und Kleid wird unbedingt fühlbar werden; das Bild läßt unbefriedigt — man weiß vielleicht nicht einmal warum. Was jede Frau, wenn vielleicht auch unbewußt, an



Hanna Seewald, München

einem gesehenen Kleide besonders fesselt, ist der Reiz des Persönlichen, des Einmaligen. Und das muß auch die Photographie zeigen.
Es ist also fast ein kleines Studium nötig, ein kleines Studium der Frau und ihrer Kleider, um Modephotographie so zu geben, daß sie ihren Zweck erfüllt. Der Zweck ist der, besser, persönlicher zu wirken als das gezeichnete Bild. Ich glaube, daß das ein besonderes Gebiet nicht des Photographen, sondern der Photographin, nicht des Mannes, sondern der Frau sein dürfte. Weil eine Frau rascher das Äußere einer Frau erfaßt, Fehler und Vorteile sieht, weil

nicht das Kleinste an Linie und Farbe und Form — eben dem, auf das es ankommt — ihr entgeht. Weil sie einer Frau sachlicher gegenübersteht als ein Mann! Natürlich sind in unserem Beruf auch Männer, die das Kapitel „Frau und Kleider“ beherrschen, die Kultur und Geschmack in diesen schwierigen Dingen haben und mit Selbstverständlichkeit das Wesentliche geben.

Nun ist durchaus nicht Erfordernis der Modephotographie, stets nur ganze Frauenbilder zu bringen. Wenn z. B. die Kleider gut sind und die dazugehörigen Frauen weniger — warum bringt man dann die Kleider nicht allein? Man sieht es nicht oft, aber es kann sehr originell wirken. Und ferner: es liegt sogar ein besonderer, unbestreitbarer Wert der Photographie in der Wiedergabe von Einzelheiten.

Da ist z. B. die Webart der modernen Strümpfe; diese netzartige Durchbrucharbeit kann doch nur andeutungsweise gezeichnet werden; derartiges muß photographiert sein, um überzeugend einen Eindruck zu vermitteln. Stepperei eines Golfschuhes, Muster eines Schleiers, die unendlichen Möglichkeiten der Schmuckverarbeitung — wie wollte man das zeichnen? Man liest einen Modebericht, und es tanzen verführische und unverstandene Bezeichnungen um einen herum. Unverstanden? Ja, aber nur so lange, bis man die aufklärende Photographie gesehen hat.

Zweierlei Möglichkeiten gibt es, diese kleinen und wichtigen Dinge zu photographieren. Man kann sie rein sachlich aufnehmen; man erschöpft sich darin, die technische Wiedergabe aller Details in vollkommenster Sauberkeit zu geben. Leder, Stoff, Spitzen, Metall wirken greifbar plastisch. Man nimmt eine Beleuchtung, die den Materialwert ins äußerste steigert. Und der Gegenstand selbst, er füllt anständig und ohne Kompliziertheit den Raum. Wenn man solche Aufnahmen machen kann, kann man schon viel; aber noch nicht alles! Es ist zu bedenken, daß die Modeaufnahmen in Zeitschriften nicht nur den Zweck haben, den Gegenstand als solchen zu zeigen, sondern daß auch ein gewisser Reiz von dem Bild ausgehen muß, der uns in der Regel erst veranlaßt, sich näher mit ihm zu beschäftigen. Dieser Reiz liegt in der Auffassung. Ein wenig Phantasie, viel Schwung und ein Schuß Extravaganz muß schon in dem Photographierenden stecken!

Strümpfe z. B.: Man kann sie mit einem hellen Material unterlegen, um das Muster gut zu zeigen, man kann sie aber auch am Objekt zeigen; am Objekt mit den entsprechenden Beinen natürlich. Man kann eine Kette auf weißen Samt und man kann sie um einen schmalen Hals legen — als Bildabschluß unten die Linien eines Schales, oben die Linien eines Mundes. Einige Handschuhe liegen flach in guter Raumverteilung auf abstechendem Untergrund; oder ein Handschuh sitzt an der Hand, und diese Hand lehnt in schöner Form und Haltung gegen ein Gesicht, so daß dies über dem Handschuh nur die Augen noch zeigt. Es gibt so viele solcher Möglichkeiten, und das Arbeiten auf diesem Gebiet ist anregend und reizvoll. Aber nie darf vergessen werden, daß die wichtigste Grundlage eine saubere, anständige, technisch vollkommene Photographie ist. Erst in der Ergänzung vom Handwerklichen und Geistigen wird sich der Reiz solcher Bilder voll entwickeln.



Hanna Seewald, München

Mode und Photographie der Mode — man kann beides nicht voneinander trennen; wenn man das eine behandelt, muß man vom anderen erfüllt sein. Ob man nicht gern davon erfüllt ist? Ob das nicht ein Gebiet ist, in das zu vertiefen manch einem gegeben wäre, ein Gebiet, das geschäftlich angespannt werden könnte? Weil doch in Dingen der Mode immer wieder noch Geld ausgegeben wird?

Schnellste Anfertigung von Pressenegativen

Den nachfolgenden Betrachtungen muß vorausgeschickt werden, daß der Pressephotograph sein Negativmaterial auszuwählen weiß. Hier soll nur behandelt werden, wie er seine Aufnahmen rasch und sicher zu guten Negativen entwickelt und von ihnen einwandfreie Reproduktionsvorlagen anfertigt.

Für knapp belichtete Aufnahmen, mit denen der Pressephotograph in sehr vielen Fällen zu rechnen



Zäpke phot Aus dem Alkazar in Hamburg. Aufgenommen mit Kontax-Sonnar 2, 1/50 Sek., Bl. 2, auf S. S.-Kodak-Film

hat, und aus denen das Möglichste herausgeholt werden soll, bewährt sich die folgende Kodak-Vorschrift: 16 g Metol, 60 g wasserfreies Sulfit, 16 g Hydrochinon, 10 g Ätznatron, 10 g Bromkalium, 45 ccm Brennspiritus. Diese Substanzen werden in etwa 750 ccm Wasser gelöst, worauf man so viel Wasser zusetzt, daß man 1000 cm Entwickler erhält. Dieser Entwickler arbeitet außerordentlich energisch und holt in den Schatten heraus, was herauszuholen ist. Er bewährt sich auch bei nicht unterbelichteten Negativen, für die man sonst einen normalen Rapidentwickler verwendet. Ein ausgesprochenes Quälen der Negative ist aber besonders bei Benutzung dieses Entwicklers zu vermeiden. Wenn man dadurch in den Schatten noch ein geringes Mehr an Zeichnung gewinnt, so wird das Negativ meistens jedoch so hart, daß man es auf sehr weichem Papier kopieren muß. Was man mühsam in den Schatten herausgequält hatte, ertrinkt dabei wieder in Schwärze. Richtiger ist es, das Negativ durch nicht so langes Entwickeln weicher zu halten. Die Schattenzeichnung wird dabei in vorstehendem Entwickler unbedingt herausgeholt und kommt, wenn man später ein hartes Papier benutzt, besser zum Ausdruck, als wenn man das Negativ quält. So mancher Pressephotograph macht sich das Leben dadurch schwer, daß er seine Negative zu hart hält.

Der vorstehende Entwickler erfordert Hervorrufungszeiten von etwa 3—6 Minuten. Stichhaltige Angaben lassen sich hier naturgemäß nicht machen; denn die einzelnen Negativmaterialien des Handels entwickeln verschieden schnell.

Um beim Fixieren an Zeit zu sparen, benutzt man vielfach Schnellfixierbäder. Man fährt jedoch in der Praxis genau so gut, wenn man ein nicht zu schwaches, saures Bad benutzt. Sehr vorteilhaft kann es sein, dem Fixierbad gleichzeitig härtende Eigenschaften zu verleihen, wodurch die Empfindlichkeit der Schicht stark verringert wird. Man kann dann von den ausgewässerten Negativen das Wasser sorgfältig entfernen, wodurch die Trockenzeit herabgesetzt wird. Weiter kann man die Trocknung durch Wärme, z. B. mit Hilfe einer elektrischen Heißluftdusche nach Art des Fön, beschleunigen.

Eine gute Härtelösung erhalten wir nach der folgenden Kodak-Vorschrift: 420 ccm heißes Wasser (etwa 50 °), 113 g wasserfreies Natriumsulfit, 360 ccm Essigsäure (28 %), 113 g Kalialaun, kaltes Wasser bis zum Volumen von 1000 ccm. Es dürfen nur reinste Chemikalien benutzt werden. Zuerst löst man das Natriumsulfit in dem heißen Wasser. Dann gibt man die Essigsäure zu und nach gutem Durchmischen den Alaun. Diese Ansetzregel ist genau zu beachten, wie auch die Mengen der Chemikalien sorgfältig eingehalten werden müssen.

Zum Gebrauch setzt man je 1000 ccm einer nicht angesäuerten Fixiernatronlösung von 30 % 125 ccm der Härtelösung zu. Fixierbad und Härtelösung müssen dabei Zimmertemperaturen haben, um eine Schwefelausscheidung zu vermeiden, zwecks deren Verhütung sich auch in dem Fixierbad keine ungelösten Teile mehr befinden dürfen. Der Zusatz bewirkt gleichzeitig auch das Ansäuern des Bades. Dieses härtende Fixierbad hat nicht die gleiche Lebensdauer wie ein normales saures Bad. Sobald sich in ihm Ausscheidungen zeigen, ist es außer Betrieb zu setzen. Trotzdem ist die Lebensdauer für die Zwecke der Praxis ausreichend und besser als die von Bädern, denen man Chromalaun als härtendes Mittel beigegeben hat.

Auch bei eiligen Arbeiten gilt die alte Regel, daß man die Negative etwas längere Zeit im Fixierbad belassen soll, als zum Verschwinden der milchigen Schichttrübung erforderlich ist. Nur wenn es tatsächlich auf die Minute ankommt, mag es genügen, das Negativ nur bis zur Klärung zu fixieren. Es ist dann aber ratsam, das Negativ, wenn es zur etwaigen späteren Verwendung aufbewahrt werden soll, nach dem Kopieren nochmals zu fixieren. Das angegebene Härtefixierbad arbeitet etwas langsamer als ein normales saures Bad. Trotzdem fährt man bei seiner Benutzung günstiger, als wenn man ein besonderes Härtebad in den Arbeitsgang einschaltet.

Bei dem Auswässern der Negative lassen sich die größten Einsparungen an Zeit machen. Das Auswaschen in fließendem Wasser dauert zu lange, selbst dann, wenn man eine besondere Waschapparatur mit gutem Wirkungsgrad benutzt. Zweckmäßiger arbeitet man auf die folgende Weise:

Das aus dem Fixierbad kommende Negativ wird unter dem Wasserhahn etwa 20 Sekunden auf beiden Seiten gut abgespült. Dann kommt es in eine Schale mit Wasser, dem man einige Tropfen einer dicken Kaliumpermanganatlösung zugefügt hat, so daß es schwach rosa gefärbt ist. Zweckmäßig benutzt man hier eine weiße Porzellanschale, da man dann einen Farbumschlag am besten erkennen kann. Nach dem Einbringen des Negativs verschwindet die Rosafärbung entweder ganz oder schlägt in Gelbbraun um. Das Negativ wird wieder etwa 20 Sekunden abgespült, während welcher Zeit man frische Permanganatlösung in der Porzellanschale bereitet. Nach erneuter Behandlung in Permanganat wird wieder 20 Sekunden gewässert. Das Negativ ist genügend von Fixiernatron befreit, wenn die Rosafärbung bestehen bleibt oder erst nach einigen Minuten umschlägt. Dazu genügt im Durchschnitt eine vier- bis fünffache Behandlung mit Permanganat. Nach nochmaligem kurzen Abspülen kann das Negativ getrocknet werden. Wenn es für späteren Gebrauch aufbewahrt werden soll, wässert man es der Sicherheit halber nach dem Gebrauch noch einmal gut aus.

Nur selten hat man die Zeit, um seine Negative freiwillig trocknen zu lassen. Meistens wird man die Trocknung beschleunigt durchführen, wofür die bekannte Behandlung mit höchstprozentigem Alkohol am beliebtesten ist. Reiner Äthylalkohol kommt wegen seines enormen Preises sehr teuer. Auch hat man bei ihm, ebenso wie bei dem billigen Brennspiritus, zuweilen damit zu rechnen, daß sich die Schicht milchig trübt. Man muß dann, um Fleckenbildung in der Kopie zu vermeiden, das Negativ erneut einwässern und verliert dadurch beträchtlich an Zeit. Hingegen ist Methylalkohol geeignet, der in jeder Drogenhandlung zu haben ist.

Um ein unnötiges Verwässern des Alkohols durch eingeschlepptes Wasser zu vermeiden, entfernt man das den Negativen äußerlich auf Vorder- und Rückseite anhaftende Wasser. Sehr gut eignet sich dazu der Agfa-Viskoseschwamm, zumal in Gestalt der Filmabstreifzange der Agfa, die sich auch bei Plattennegativen und Kopien gut bewährt. Auch ein weicher Naturschwamm ist geeignet, der aber sorgfältig auf harte Einschlüsse untersucht werden muß, die die weiche Schicht zerkratzen können. Ebenso eignet sich ein Stück weichen Wildleders für diesen Zweck. Mit einem dieser Hilfsmittel beseitigt man das Wasser von Vorder- und Rückseite der Negative. Hier kommt es zustatten, wenn die Schicht in dem vorstehenden Härtefixierbade gegerbt wurde.

Das Negativ wird darauf etwa zwei bis drei Minuten in dem Alkohol gebadet. Danach wird es von dem anhängenden Alkohol zum größten Teil durch Abschleudern befreit und zum Trocknen hingestellt bzw. aufgehängt, wenn es sich um ein Filmnegativ handelt. In etwa fünf Minuten ist die Trocknung beendet, so daß es im allgemeinen nicht nötig ist, sie durch Aufblasen von Luft mittels eines Föns zu beschleunigen. Benutzt man Brennspiritus oder Äthylalkohol und bläst man dann auch noch warme Luft auf, so hat man fast immer mit dem Auftreten der beschriebenen milchigen Schichttrübung zu rechnen. Filmnegative hat man bisher im allgemeinen nur durch Aufblasen warmer Luft beschleunigt getrocknet. Die Alkoholbehandlung hielt man für schädlich. Es geht auch bei den meisten Filmen nicht an, sie zwei bis drei Minuten in Alkohol zu baden, da sie sich dann beim Trocknen stark deformieren können. Hingegen kann man ein gut von dem anhängenden Wasser befreites Filmnegativ ruhig etwa 60 Sekunden mit Alkohol behandeln. Dadurch wird der Schicht wenigstens ein Teil des Wassers entzogen und somit die Trocknung erleichtert, die man hier außerdem durch Aufblasen warmer Luft beschleunigen kann. Obwohl durch Anwendung des Härtefixierbades der Schmelzpunkt der Schicht erheblich erhöht wird, soll trotzdem die auftreffende Luft nicht wärmer als etwa 30° C sein. Wichtig ist es, den Fimnegativen auf Vorder- und Rückseite anhaftenden Alkohol gut abzustreichen. Sonst können die Negative Buckel erhalten.

Mit Alkohol behandelte Filme liegen meistens nicht ganz plan, ohne daß dies beim Kopieren stört. Außerdem verlieren sie die Neigung zum Krümmen, wenn sie für spätere Verwendung aufbewahrt werden. Da nicht alle Filmfabrikate die Alkoholbehandlung vertragen, mache man erst einen Versuch mit einem wertlosen Negativ.

Bei äußerst eiligen Arbeiten verfährt man so, daß man das noch nasse Negativ kopiert. Es unter Wasser mit dem gleichfalls eingeweichten Papier in Kontakt zu bringen, ist nicht zu empfehlen. Man



Gerd Baatz phot. Autounfall

trockne das Negativ, wie oben beschrieben, auf beiden Seiten sorgfältig ab und bedecke seine Schichtseite mit einer dünnen Zelluloidfolie. Eine Verminderung der Schärfe ist dabei nicht zu befürchten. Übrigens gibt es auch besondere Naßkopierfolien, die bei einigermaßen pfleglicher Behandlung sehr oft gebraucht werden können.

Das Kopieren der nassen Negative gehört bei vielen Pressephotographen zur ständigen Arbeitsweise. Eine Gefahr für den Bestand des Negativs und die Qualitäten der Kopie besteht bei sorgfältigem Arbeiten nicht. Hingegen kann es nicht empfohlen werden, zur weiteren Zeitersparnis auch noch auf das Fixieren zu verzichten, indem man das entwickelte Negativ nur mit einem sauren Unterbrechungsbad, z. B. verdünnter Essigsäure, behandelt und es dann gleich kopiert. Das mag nur als äußerster Notbehelf in Frage kommen.

Wie man auf schnellstem Wege von den angefallenen Negativen gute Kopien anfertigt, soll in einem späteren Aufsatz behandelt werden. Dafür mag hier einmal überschlagen werden, in welcher durchschnittlichen Zeit ein Negativ fertig zum Kopieren vorliegen kann. Im einzelnen Fall können sich natürlich etwas längere oder kürzere Zeiten ergeben: Entwicklungsdauer in obigem Hervorrufer 4 Minuten; Fixieren im Härtefixierbad 5 Minuten; Schnellwässerung etwa 5 Minuten; Alkoholbehandlung 3 Minuten; Trockendauer bei Platten 5 Minuten. Selbst wenn man überall noch etwas Zeit zugibt, benötigt man rund 25 Minuten bis zu einer halben Stunde. Diese Rechnung erfährt in der Praxis immer wieder ihre Bestätigung. Dabei kann man in dieser Zeit bei einigermaßen geschickter Arbeitsweise bequem ein halbes Dutzend Negative gleichzeitig behandeln und fertigstellen. Beim Naßkopieren ist das Negativ bereits in etwa der halben Zeit kopierfähig. Der Pressephotograph hat im einzelnen Fall selber zu entscheiden, ob diese Arbeitsweise nötig ist, oder ob das Negativ vorher getrocknet werden kann.

Möglichkeiten und Wege der Photographie in der Reklame

Die Reklame hat das Ziel, Aufmerksamkeit zu erregen und Verlangen wachzurufen. Dabei ist für den Reklamefachmann zweierlei zu überlegen: an welche Kreise er sich wenden und mit welchen Eigenschaften seines Gegenstandes er werben muß. Eine Reklame in einer teuren Zeitschrift z. B. wird anders aussehen, weil sie sich an andere Kreise wendet, als in der billigen Illustrierten, immer aber wird sie nach neuen Mitteln und neuen Wirkungen suchen müssen. Sie verwendet heute die Photographie nicht nur, weil diese billiger ist als die Zeichnung, sondern mehr noch wegen der ihr allein eigenen Werte genauer Darstellung, welche durch Gruppierung und Beleuchtung anziehend und effektvoll gestaltet werden kann.



Hrch. Freytag. Hintergrund gebogen. Beleuchtung Spotlight, der scharfen Schatten wegen ohne Mattscheibe

Die einfachsten Aufgaben sind da zu lösen, wo das Photo nur als Abbildung im Prospekt, im Katalog, als Beilage zur Offerte erscheint. Hier wird eine technisch vollendete Aufnahme verlangt, die geschickt die schönen oder nützlichen Seiten des Gegenstandes ohne besondere Effekte ganz klar und sachlich zeigt. Der Käufer soll sich ein Bild machen können, und da hier meist mehrere Aufnahmen verschiedener Modelle nebeneinander stehen, soll keines durch besondere Wirkungen die andere erschlagen. Ein gewisser Stil muß in der Reihe der Photos herrschen, zu denen der begleitende Text dann weitere Aufklärung gibt.

Anders sind die Aufgaben, wenn die Photographie als Ausdrucksmittel der Werbung mit anderen Reklamen zu kämpfen hat: im Inserat und im Plakat. Hier gilt es, eben zuerst Aufmerksamkeit zu erregen, dann überzeugend zu wirken. Beides zu vereinigen, ist oft sehr schwer. Und hier steigert sich die Aufgabe von Jahr zu Jahr, weil nur immer wieder Neues wirken kann und daher immer wieder neue Gedanken und Bildwirkungen gefunden werden müssen, will der Photograph mit dem Wechsel des Reklamestiles Schritt halten. Dazu ist dringend nötig, daß er ständig alle Arten von Reklamen in Bild und Text betrachtet und ihre Wirksamkeit beurteilen lernt.

Das Inserat oder das Plakat kann in verschiedener Art und Weise photographisch hergestellt werden.

Zunächst als Materialphoto. Hier soll allein die Wiedergabe des Materials Blickfang und überzeugendes Mittel sein. Es muß daher so schön, so stofflich echt wie irgend möglich dargestellt, die interessanteste Seite und soviel Reiz wie nur denkbar abgewonnen werden. Je einfacher, desto eindeutiger und desto wirkungsvoller. Das Publikum will keine Rätsel raten, alles muß ihm möglichst mundgerecht gemacht werden. Im Materialinserat ist das Photo unbestritten herrschend, keine andere Technik kann hier mit ihm konkurrieren. Ist die blickfangende Wirkung mit dem einfachen Materialphoto nicht ohne weiteres zu erreichen, müssen andere Bildelemente herangezogen werden, wie Schlagschatten, ungewohnte Sicht, Spiegelungen, Übereinanderkopieren, Aneinanderreihen durch Montage usw. Es gibt da so viele Möglichkeiten, daß der Photograph, der sich eingehend mit diesem Gebiet befaßt, nicht in Verlegenheit zu kommen braucht.

Aber das Materialphoto ist nicht die einzige Möglichkeit der photographischen Reklame. Stark bevorzugt wird heute daneben das illustrative Reklamephoto. Mit der Zeit ermüdet Materialcharakteristik allein, und dann gibt es auch eine Menge Artikel, die darin gegenüber Konkurrenzfabrikaten keine Unterschiede zeigen, wie z. B. bei Zigaretten, Seifen usw. Da wird dann eine Beziehung zwischen dem Gegenstand und seiner Anwendung oder Wirkungsweise geschaffen und diese illustriert. Dabei hat die Photographie natürlich sehr mit den ganz anderen Möglichkeiten der Zeichnung zu rechnen, die nicht so stark an das Gegenständliche gebunden ist. Jedoch hat auch hier die Photographie noch den Vorteil größerer Überzeugungskraft, den man ausnützen muß. Man wird daher auch hier das Materialmäßige in den Vordergrund stellen und eine interessante Beziehung zu seiner Schönheit oder Nützlichkeit schaffen. Mitunter muß man dann sein Werbephoto aus verschiedenen Aufnahmen zusammensetzen. Es empfiehlt sich in den meisten Fällen, dann den unbequemeren Weg des Zusammenkopierens zu beschreiten gegenüber der Photomontage, die zwar leichter auszuführen ist, aber in den meisten Fällen unangenehme und unphotographische Konturen ergibt und auch für den Laien leicht unverständlich wird. Zu leicht läßt man sich hier zu unklaren oder unlogischen Wirkungen verführen. So erschien vor einiger Zeit eine Zigarettenreklame, die einen Herrn am Frühstückstisch mit einem Stapel Zigarettenschachteln seiner Lieblingsmarke zeigte. Das ist falsch, denn kein Mensch denkt daran, sich soviel Zigaretten hinzulegen, weil man doch selbst wie auch die Fabrik gerade auf die „Frische“ Wert legen. Ähnlicher Unlogik begegnet man recht oft. Ist nun beim Materialphoto gute Photographie und Raumwirkung die Hauptsache, so ist hier der Gedanke alles, der werbekräftig und photographisch richtig dargestellt werden muß.

Dann die dritte Art photographischer Reklame: die Schlagzeilenillustration. Oft wird heute



Erich Bauer, Karlsruhe — Werbephoto

die Überschrift (Schlagzeile) eines Werbetextes so gehalten, daß sie zunächst die Blicke des Lesenden auf sich ziehen soll. Manchmal hat sie gar nichts mit dem Gegenstand zu tun, sondern nur diese Funktion auszuüben. Einige Worte führen dann über zum werbenden Text. Neuerdings verstärkt man nun diese Wirkung der Schlagzeile durch ein entsprechendes Photo. Hier hat dann die Photographie nur die Aufgabe, Blickfang zu sein, und daraus läßt sich ermessen, wie sie beschaffen sein muß; packend und neuartig. Und es ist heute, wo täglich Hunderte von guten Photos zu den verschiedensten Zwecken verbreitet werden, nicht mehr einfach, diese Aufgabe zu erfüllen. War dort Materialwiedergabe, da die Idee alles, so beruht hier die ganze Wirkungskraft im rein Photographischen.

Allwöchentlich erscheinen die Illustrierten. Ebenso oft wechselt auch das Inserat, soll aber an Vorhergehendes erinnern. So entstand die Serienreklame, die verwendet wird, um das Fortschreiten technicher Vorgänge zu zeigen. Mitunter bringt man auch solche Serien, deren erste Teile

noch keinen Hinweis auf den Gegenstand der Werbung verraten, der dann zum Schluß genannt wird, um die Spannung zu steigern.

Der Photograph, der Werbephotos machen will, muß sich klar machen, welche Grundbedingungen die Reklame hat. Gewiß lassen sich bestimmte Regeln nicht aufstellen, aber man kann die Grundzüge klarlegen und aus der Entwicklung lernen.

Daß die Photographie immer noch weniger, als es ihr eigentlich zukommt, in der Reklame verwendet wird, liegt daran, daß der Kameramann zu leicht das Hauptgewicht auf Bildwirkung und photographische Erfordernisse legt und darüber die Werbewirkung vernachlässigt. Es wäre zu wünschen, daß auf diesem Gebiet eine Erziehungsarbeit unseres Berufsverbandes einsetzte, zu der Wanderausstellungen, Vorträge und Preisausschreiben die Mittel sein könnten. Lehrreich wäre auch aus berufener Feder in unserer Fachpresse eine allmonatliche Kritik der in den illustrierten Zeitungen erscheinenden Reklamen, die ja jeder in die Hand bekommt.

Über deutsche Porträtphotographie

(Schluß des Vortrags von Lendvai-Dirksen aus Heft 6, S. 74)

Streng genommen ist kein Bild, das einen seelischen oder körperlichen Bewegungsablauf darstellt, ein Porträt. Wir können visuell im stehenden Bild eine Bewegung nur synthetisch darstellen, nicht in einem Teilstück, nicht in einer Phase, Phase ist nicht die Totalität. Hier steht nun der Photograph vor fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die jede Porträtaufnahme bei gewissenhafter Zielstellung zu einem Wagnis macht, denn das Dauernde im Menschen, das Wesentliche, das erst in einem Zeitablauf oder in einer ungeheuren Komprimierung der Eigenschaften, also der Grundlage, zum Ausdruck kommt, soll in begrenzter Zeit in dem Glücksmoment des Ganz-bei-sich-zu-Hause-Seins erfaßt werden. Forderung wäre also, lange zu belichten, um dem Menschen Zeit zu sich selbst zu geben. Das kann kein Photograph, es sei denn, er griffe zu Kunstmitteln, die mit Suggestion gleichlauten, wie es in neuester Zeit der Ihnen allen bekannte Lersky mit seinen „Köpfen des Alltags“ fertigbrachte. Er nahm sich Arbeitslose, also die des regelnden Anstoßes durch Arbeit Beraubten, also die Zeitlosen, der Zeit ledigen. Er ließ sie stundenlang warten, ermüdete sie, benebelte sie mit dem leichten Narkotikum einer Zigarre, einer Tasse starken Kaffees und dramatisierte nun eine Psyche in diese Gesichter herauf, von der im Alltäglichen keine Spur war. Es könnte aber auch sein, daß Lersky sein eigenes Temperament in die Leere dieser Gesichter hineinsuggerierte, die nun zum buntschillernden Spiegel fast bühnenhafter Beredtsamkeit wurden. Ich will es offen ausdrücken: Bei aller Bewunderung dieses phänomenalen Könnens bin ich Lersky gegenüber, dessen Buch Sie alle kennen, in großer Verlegenheit. Die Leistung ist da, der Wiederschein der Wahrheit ist da, aber es ist nicht Wahrheit selbst, jedenfalls ist der Weg ein äußerst gefährlicher und gehört fast in das Gebiet der Experimentalpsychologie. — Wenden wir uns dem alten David Octavio Hill zu. Auch er exponiert seine Menschen in praller Sonne eine halbe Stunde lang dem lichtschwachen Objektiv, der unempfindlichen Platte. Und welches echteste Leben, welche dokumentarische Gewalt sieht uns aus diesen Bildern an, nichts von Starre, Lähmung, Gewalttätigkeit des Photographen. Ruhig fließendes Leben, Beschaulichkeit, Charakter. Erklärung ist mir, daß die Menschen jener Zeit keine Nerven im heutigen Sinne hatten, und daß die Autosuggestion, daß man eben stillsitzen müsse, der Suggestion des Photographen helfend entgegenkam. Wir sehen hier, daß ein Glaube, ein Fürwahr- und Fürrichtighalten große Wirkung tun kann und dem Menschen bestimmt mehr dient als das Zuleichtmachen, das Abnehmen jeder Verpflichtung, das in dem Zeitalter marxistischer Weltanschauung die innerlich zusammenhaltende Kraft eines Menschen fast zerstört hat.

Das Hillsche Bild ist echtes Porträt und ist durch ein Jahrhundert Leitstern geblieben. Die Arbeitsmethode aber, so richtig sie sein mag, ist nicht mehr anzuwenden im Gegenüberstehen einem neuen Menschentypus. Der heutige Mensch ist dezentralisiert und bei allem großen Wissen von der Welt außer sich, weiß er wenig von der Welt in sich. Er hat keine Herrschaft über sich, was sich in tragikomischer Weise bei jedem von uns vor dem Objektiv zeigt, das, wie ich immer wieder finde, für den bewußten Menschen den bösen Blick hat.

Der Photograph geht mit vollkommenen Instrumenten zur Überlistung und Überrumpelung über zur Jagd auf den kleinen Moment natürlichen Ausdrucks. Im Grunde ist es für beide eine Qual, und der Photograph muß hier mit Aufwendung aller Seelenkräfte eine erträgliche Lage schaffen. Hat er die innere Festigkeit, die aus einem Fürwahrhalten kommt, aus der Ehrfurcht vor der Natur, aus scharf beobachtender Aufmerksamkeit, so wird er den fruchtbaren Moment finden. Das Modell gewinnt Vertrauen und ist im Grunde froh, wenn es sich in eine Führung begeben kann, die Unruhe, Nerven sänftigt und die Harmonie, das Gleichgewicht herstellt. Der harte Kern dieser Einsicht muß wie ein Bekenntnis dastehen: „Ich stehe hier, ich kann nicht anders.“ Ich denke hier an eine irgendwo einmal gehörte zynische Äußerung, die in Variation des Luther-Wortes lautete: „Ich stehe hier — ich kann auch anders.“ Mit dem Liberalismus dieses zersetzenden Wankelmutes der Grundeinstellung kann man kein Werk schaffen.

Gelingt es uns nicht, die für das Porträt erforderliche Ruhe zu bereiten, muß man dazu übergehen, in einer Folge von Bildern Wesensmomente zu erhaschen. Die aus dieser Gegebenheit entstehende Porträtphotographie hat die meisten Vertreter und weist ausgezeichnete Leistungen auf. Die andere Art, die ich die statische nennen möchte, scheitert in der Regel am allzu bewegten, um nicht zu sagen zerstückelten Objekt der Darstellung. Und ich wende mich hier zum Gegenstand meiner großen Liebe, dem Menschen, der noch in der Einheit des Wesens steht. Es ist dies das Kind, das sich noch nicht in die Wirrnis der Welt verlor, das Alter, das sich wieder zurückfand, und der Volksmensch, der mit allem Leben, mit Gut und Blut der Natur und ihren Rhythmen verbunden blieb. Die Natur seines Leibes steht im Einklang mit der Natur der Landschaft, aus der er herauswuchs in eigentümlichem Gepräge. Der Kreislauf der Jahreszeiten regelt seine Arbeit in Spannung, Abspannung und Ruhe. Der Bauer ist eine Totalität. Sein Gesicht ist voller Leben in aller Ruhe. Es ist mehr Kraft darin, als ausgegeben wird. Es ist ein beredtes Schweigen, es hat Tiefe. Es stellt in jedem Augenblick Lebensgeschichte dar, so sehr es immer auf ein Gegenwärtiges und Reales gerichtet ist. Es geht nicht vom persönlichen Willen, sondern von der Kraft aus. Es wirkt schön, weil es unmittelbar ist, es verliert auch nicht seine Einheit vor der Kamera, und eine längere Belichtung wird leicht ertragen, wenn sie nötig ist. Sie ist aber in dem Maße nicht nötig, weil das bäuerliche Wesen immer kon-

zentrisch, nicht exzentrisch ist. Das große Es regiert dieses Gesicht, zu dem wir als einzelner Mensch und als Volk wieder zurückfinden müssen. Wir haben dann Physiognomie, die aus dem Gesetz unserer Natur hervorwächst und um die zu bemühen eine neue Zeit Stoff haben wird. Das ist ein weiter Weg und bedeutet Wesensrevolution des Einzelnen.
Es ist ein Wahnsinn, irgendwie sagen zu wollen: So soll und muß es werden. Den Ausgang einer Geburt kann man nicht voraussagen. Sie ist immer mit Not und Gefahr verbunden. Was wir allein sicher wissen, ist: äußerste Konzentration der Kräfte, letzte Treue gegen sich selbst, gegen unser bestes Wissen: das Gewissen. Dieses allein ist imstande, uns das innere Urbild zu geben, nach dem motivisch unser Leben sich zu formen hat. Was allein von außen kommt, verbildert uns im Ekkehardt-Sinn, verbildet uns.
Diese meine, hier und da im Laufe der Jahre geäußerte Erkenntnis traf oft auf den Widerstand der Bemerkung: Wenn man so lebe, würde man einseitig, man solle und müsse die Welt, das Außen in sich hereinlassen, das erst gäbe Entwicklung der Persönlichkeit. Das bestreite ich. Ich glaube nicht an Entwicklung, sondern an Durchdringung. Alles ist gleichzeitig da, und wir haben nur wach zu werden zur Ganzheit des Lebens. Ich wachse nur aus dem Kern in die Weite, ich beherrsche alles nur aus diesem Punkt. Wer aus dem Zirkelschlag dieses schöpferischen Punktes seine Kreise zieht, ist geborgen, wer sich kraft der Bestechlichkeit des Gehirns, durch die Magie äußerer Suggestionen aus sich herausziehen läßt ins alles Mögliche, dessen Gefolge ist Not und Verzweiflung. Hier wäre der Einwand, daß gerade die äußere Reibung die Kräfte ruft und stählt. Ja, das ist so. Das äußere Schicksal kann aber nur dann ein organisches Gebilde werden, wenn es von innen ergriffen und gestaltet wird. Wir sind daran, als Volk zu begreifen, daß das Schicksal mit uns etwas vor hat. Werk im höchsten Sinne: zu werden, was wir sind. Es ist an uns, zu erfassen in diesem Erdbeben deutscher Natur, in diesem Umbruch der Zeit — wo das Wesentliche liegt.
Das Schicksal hat uns in höchster Not des Zerfalls einen genialen Menschen gegeben, der diese Not und die Notwende und die Notwendigkeiten begriffen hat und mit heißem Herzen und kühlem Kopf die verworrenen Lebensströme in ihr altes naturgegebenes Flußbett zurücklenkt. Jeder, dem die Schicksalsstunde unseres Volkes, diese letzte Rettung, in klarem, hartem Bewußtsein steht, trägt die unausweichliche Verpflichtung zur Mitarbeit an der inneren Neuformung der verfallenden deutschen Physiognomie. Wir geben den Glauben und die Hoffnung nicht auf, daß sie aus unserer verlorenen Zeit wieder aufersteht zu ihrer alten natürlichen Schönheit.

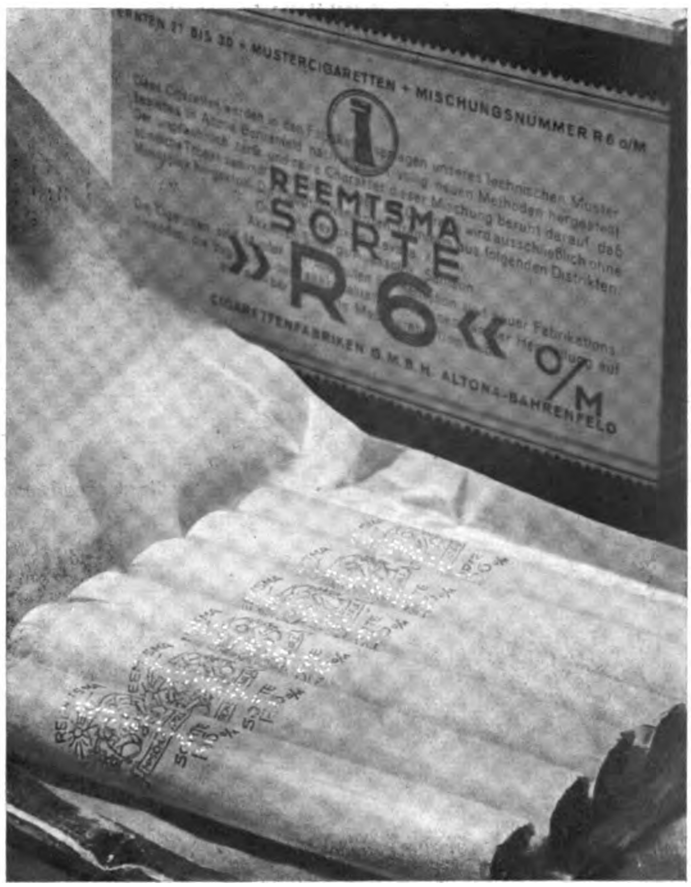
Wirtschaftliches

Zusammenschluß im Bild-Berichterstatter-Gewerbe

Nachdem seit einigen Monaten die Berufsvereinigungen des Bildberichterstattergewerbes, nämlich

1. Verband deutscher Presse-Illustrationsfirmen e. V. (Arbeitgeber),
2. Verband deutscher Bildreporter e. V. (vorwiegend Arbeitnehmer),
3. Reichsverband der Sportpressephotographen (Spezialgruppe)

einträchtig zu gemeinsamer Arbeit und Wahrung ihrer Interessen sich zusammengefunden hatten, indem von den unter 2 und 3 genannten Vereinigungen die Vorstände sowie ein Teil der Mitglieder dem Verband deutscher Presse-Illustrationsfirmen e. V. beitraten, hat das in diesem Verband zusammengeschlossene Gewerbe der deutschen Bildberichterstatter in der letzten Generalversammlung am Mittwoch, dem 14. Juni, einstimmig beschlossen, die Satzung dergestalt zu ändern, daß der Verband den Namen Reichsverband deutscher Bildberichterstatter e. V. annimmt.



Hrch. Freytag, Berlin Werbephoto

Die Umgründung in den Reichsverband geschah im engsten Einvernehmen mit der zuständigen Behörde, Abteilung II des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, von der zwei Herren der Sitzung beiwohnten. In dem „Reichsverband deutscher Bildberichterstatter e. V." sollen alle deutschen Bildberichterstatter ihren Zusammenschluß finden, gleichgültig, ob es sich dabei um selbständige Firmen, festangestellte Bildberichterstatter oder freie Mitarbeiter handelt. Es werden Fachschaften für die Arbeitgeber, für die Arbeitnehmer und für die freien Mitarbeiter gebildet. In der letztgenannten Fachschaft wird die in Berlin bestehende „Vereinigung freier Mitarbeiter" aufgehen. Entsprechend den Aufgaben als Reichsverband sollen Orts- bzw. Landesgruppen im ganzen Reich aufgezogen werden. Die Gliederung des Verbandes soll im übrigen so erfolgen, daß er dem neuen Pressegesetz entsprechend sich organisch der Pressekammer angliedern kann. So wird der „Reichsverband deutscher Bildberichterstatter" als Fachverband der Spitzenorganisation „Reichsverband der deutschen Presse" angeschlossen und im übrigen in der Pressekammer eine selbständige Vertretung erhalten. Der bisherige Vorsitzende des „Verbandes deutscher Presse-Illustrationsfirmen e. V.", Herr Dr. F. K. Hermann, wurde kommissarischer Vorsitzender des „Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter e. V.". Die Geschäftsstelle befindet sich in Berlin SW 68, Schützenstr. 67, Telephon: A 6, Merkur 5571.

Sonntagsruhe und Bildberichterstattung

Die Verordnung des Berliner Polizeipräsidenten vom 28. November 1930 betreffend Sonntagsruhe im Gewerbebetrieb enthält einen § 12 mit folgendem Wortlaut:

> „In Betrieben zur Herstellung von Maternkorrespondenzen dürfen gewerbliche Arbeiter an allen Sonn- und Festtagen mit Ausnahme des ersten Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeiertages während 4 Stunden (je Arbeiter) mit Arbeiten beschäftigt werden, die für den Betrieb unerläßlich sind und nicht an Werktagen vorgenommen werden können.

Die Gründe, die den Berliner Polizeipräsidenten zu vorstehender Regelung veranlaßten, lagen selbstverständlich in weit größerem Umfang für die aktuelle Bildberichterstattung vor. Auf Betreiben des „Verbandes deutscher Presse-Illustrationsfirmen e. V.", jetzigen „Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter e. V.", ist daher der vorgenannte Paragraph in einer neuen Verordnung des Berliner Polizeipräsidenten durch folgenden Absatz 2 ergänzt worden:

> „Vorstehende Regelung gilt auch für die Beschäftigung gewerblicher Arbeiter in den Betrieben zur Herstellung von Pressebildmatern, Presseklischees und Pressephotos. Die als Bildberichterstatter tätigen Arbeitnehmer solcher Betriebe einschließlich der Hilfspersonen dürfen bei der photographischen Aufnahme von Ereignissen, Veranstaltungen usw. und der Entwicklung der Aufnahmen bis zu 8 Stunden und nach Bedarf auch an den ersten Festtagen der drei hohen Feste beschäftigt werden."

Der Berliner Polizeipräsident hat also dankenswerterweise die Hemmnisse, die die aktuelle Bildberichterstattung an Sonn- und Feiertagen behinderten, nunmehr beseitigt.

Stempelaufdruck beim Versand von Lichtbildern im innerdeutschen Drucksachenverkehr

Wie bekannt, war es bisher nicht gestattet, im Drucksachenverkehr auf der Rückseite der von den Bildberichterstattern versandten Photos Stempelabdrucke anzubringen, in denen außer dem Firmennamen noch andere Angaben, wie z. B. der Copyright-Vermerk, enthalten waren. Dadurch, daß der Urheberrechtsvermerk nicht aufgestempelt werden konnte, war dem unrechtmäßigen Gebrauch der Photos, d. h. dem Diebstahl solcher Aufnahmen, Tür und Tor geöffnet. Die Postbestimmungen besagten nämlich, daß durch Stempel gemachte Zusätze in Drucksachen ebenso zu beurteilen sind wie Nachtragungen, die handschriftlich oder mit Schreibmaschine hergestellt sind. Solche Zusätze waren im innerdeutschen Verkehr nur bis zu 5 Punkten gestattet und konnten in den Druckstücken selbst oder auf fest mit ihnen verbundenen Zetteln gemacht sein. Umfaßte daher ein Stempelabdruck eine größere Wortzahl, so war er unzulässig, und die Drucksachen mit solchen Zusätzen unterlagen der Briefgebühr. Die Anbringung von entsprechenden im Buchdruck hergestellten Zetteln war natürlich jeweils, abgesehen von den Kosten solcher Drucke, sehr zeitraubend. Um sein Urheberrecht wirksam zu schützen, mußte daher der Bildberichterstatter beim Versand entweder das Briefporto zahlen oder seine Versandkosten durch gedruckte Zettel, mühselig aufgeklebt, vermehren.

Nach monatelangen Verhandlungen des „Verbandes deutscher Presse-Illustrationsfirmen e. V.", jetzigen „Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter e. V.", ist es gelungen, den Herrn Reichspostminister davon zu überzeugen, daß es im Interesse der deutschen Wertarbeit liegt, die Bestimmungen der Postordnung abzuändern. Auf Grund des vorgelegten durchschlagenden Beweismaterials konnte sich der Herr Reichspostminister der Sachlage nicht verschließen und hat Veranlassung genommen, auf Grund einer Verfügung im „Amtsblatt des Reichspostministeriums" Nr. 28, 1933, S. 115, Vervielfältigungen mit Stempelaufdruck, wie ihn z. B. die Atlantic-Photo-G. m. b. H. laut Abbildung verwendet, im innerdeutschen Verkehr als Drucksache zuzulassen. Auf diese Weise ist es möglich geworden, daß bei Verwendung bloßen Drucksachenportos Lichtbilder mit einem Stempelzusatz zur Sicherung des Urheberrechts versandt werden dürfen.

Arbeitsgemeinschaft englischer Bilderkorrespondenzen

(Sonderdienst des „Zeitungs-Verlags" durch United Press)

London. Unter dem Namen „British International Photographic Press Agency" hat eine Reihe bedeutender, in London ansässiger Bilderkorrespondenzen eine Arbeitsgemeinschaft gegründet, um die Beschaffungskosten des Bildmaterials zu verringern. Der Arbeitsgemeinschaft gehören an: Associated Press, Barratt's Photo Press, Fox Photos, Keystone View Co. und Wide World Photos.
Nicht beigetreten sind die großen englischen Bilderagenturen Planet News, Topical Press, London News Agency und andere.

Verschiedenes

Entfernungsmesser an der Pressekamera

Es soll dem erfahrenen Pressephotographen zugestanden werden, daß er sich im Laufe der Zeit eine beachtenswerte Sicherheit im richtigen Schätzen von Entfernungen angeeignet hat. Trotzdem sieht man auf vielen Pressephotos immer wieder, daß die Hauptschärfe nicht an der für die Bildwirkung wichtigsten Stelle liegt. Man weiß ja, was bei Aufnahmeabständen von etwa vier bis sechs Metern bei lichtstarker Optik ein Schätzungsfehler von 50 cm bis zu einem Meter ausmachen kann, zumal wenn man mit Brennweiten über 15 cm arbeitet.

Die guten Kleinfilmkameras zeigen durch die Kupplung zwischen Entfernungsmesser und Einstellung den sichersten Weg zur Vermeidung von Einstellfehler auf. Es wäre sehr wohl denkbar, auch bei der 13×18-Schlitzverschlußkamera eine solche Einrichtung zu verwenden. Eine sehr wertvolle Hilfe hat man aber schon dadurch, daß man seine Pressekamera wenigstens mit einem zuverlässigen Entfernungsmesser ausrüstet, z. B. dem seit neun Jahren bewährten Leitz-Fodis. Man hat hierzu nur eine Befestigungseinrichtung an der Kamera anzubringen, was man mit Hilfe eines Schraubenziehers leicht selber besorgen kann. Der Entfernungsmesser läßt sich dann im Handumdrehen an der Kamera anbringen und wieder abnehmen.

Die Einstellung nach den Angaben des Entfernungsmessers ist praktisch genau so zuverlässig wie das Abmessen mit einem Bandmaß, das ja hier nie in Frage kommt. Am sichersten arbeitet man so, daß man ungefähr einschätzt, aus welcher Entfernung man die Aufnahme zu machen hat. Nehmen wir an, es seien 6 m. Dann stellt man Entfernungsmesser und Objektiv auf diese Entfernung ein. Kurz vor der Aufnahme bringt man das Auge an den Entfernungsmesser. Geht man etwas vor oder zurück mit der Kamera, bis man das Aufnahmeobjekt im Entfernungsmesser mit nicht mehr doppelten Umrissen sieht, so befindet sich der Gegenstand der Aufnahme in der Einstellebene. Auf diese Weise arbeitet man schneller, als man es beschreiben kann, und das selbst bei sehr kleinen Aufnahmeabständen, bei denen man Entfernungen leicht verschätzt. Die Ausgabe für den Fodis-Entfernungsmesser macht sich bald durch Negative bezahlt, bei denen die Schärfe immer an der richtigen Stelle liegt. Ce.

Sonnenblende – auch bei Regen

Die Sonnenblende ist ein Hilfsmittel, von dem der Pressephotograph nur selten Gebrauch macht, und auch nur dann, wenn ihm die Sonne direkt auf das Objektiv scheint. Dabei bewährt sich die Sonnenblende bei vielen anderen Gelegenheiten, indem sie falsches Licht von der Frontlinse des Objektivs abhält und dadurch die Brillanz der Negative steigert, so bei Aufnahmen am grell besonnten Strand oder über Wasserflächen mit starken Reflexen. Auch bei Aufnahmen von Fackelzügen kann die Sonnenblende wenigstens einen Teil des falschen Lichtes abhalten. Gerade bei Aufnahmen dieser Art entdeckt man häufig Spiegelflecke infolge von Reflexen innerhalb des Objektivs. Wenn sich dieser Fehler auch nicht immer ganz vermeiden läßt, so mildert ihn die Sonnenblende wenigstens. Außerdem bewährt sich eine nicht zu kurze Sonnenblende bei Aufnahmen im Regen. Hier hält sie ihn von der Frontlinse ab. Wenn der Regen nicht gerade von vorn durch den Wind gegen das Objektiv gepeitscht wird, kommt kein Tröpfchen auf die Frontlinse. N—n.

Strichklischees nach Photographien

Manche Lokalzeitungen bevorzugen für ihren Bildteil Darstellungen in Strichmanier. Dem Bildberichterstatter erschließen sich hier Verdienstmöglichkeiten, wenn er nach seinen Aufnahmen selbst Strichvorlagen anfertigt. Das geschieht am einfachsten durch Überzeichnen und nachheriges Ausbleichen der Kopie. Einiges Zeichentalent ist allerdings erforderlich, wenn die Vorlagen brauchbar sein sollen.

Die Kopien fertigt man auf einem matten oder halbmatten Bromsilber- oder Gaslichtpapier an. Sie brauchen technisch durchaus nicht besonders gut zu sein, sondern es genügt, wenn man alle wichtigen Einzelheiten auf ihnen erkennen kann. Zum Überzeichnen benutzt man chinesische Tusche. Gearbeitet wird mit der Zeichen- oder auch gewöhnlichen Schreibfeder. Wenn die Tusche schwer von der Schicht angenommen wird, setzt man ihr eine Spur Ochsengalle zu. Ist die Zeichnung getrocknet, wird die photographische Unterlage ausgebleicht. Dazu kann man Farmers Abschwächer (rotes Blutlaugensalz und Bromkalium) benutzen, bei dem jedoch oft ein Restbild sichtbar bleibt. Besser ist ein Bleichbad, das aus 3 g Thiokarbamid, 3 ccm Salpetersäure und 100 ccm Wasser besteht. Nach dem Bleichen wässert man fünf Minuten und trocknet das Bild.

Wenn man selber nicht zeichnen kann, so hat vielleicht die Redaktion jemanden zur Hand, der die Umzeichnung vornehmen kann, während der Photograph nachher das Bleichen besorgt. Man kommt dann fast immer zu besseren Ergebnissen, als wenn ein durchschnittlicher Zeichner die Photographie nur als Vorlage für die Anfertigung einer Strichzeichnung benutzt. N—n.

Presseplatten

In den Prospekten amerikanischer und vor allem englischer Plattenfirmen findet man oft auch press-plates aufgeführt. Man kann sich bei uns unter diesen Presseplatten meistens nichts Rechtes vorstellen, versteht nicht, weshalb von zwei Platten gleicher Empfindlichkeit, beispielsweise von 750 ° H. & D., die eine als Porträt-, die andere aber als Presseplatte bezeichnet wird. Ein Unterschied besteht aber. Er liegt in der verschiedenen Gradation. Dem Bildnisphotographen kommt es in erster Linie auf eine lange und weiche Tonskala an, dem Pressemann aber gewöhnlich auf kräftiger gehaltene Negative, die sich, zumal bei trübem Wetter, auf weichen Emulsionen nur schwer erzielen lassen. Ebenso geben manche Porträtemulsionen bei knappen Belichtungen für die Zwecke der Bildreportage ungünstig abgestufte Negative.

Bei uns sind als Presseplatten besonders gekennzeichnete Emulsionen kaum im Handel. Trotzdem haben wir genügend Platten und Filme, deren Emulsionen nicht nur hinsichtlich Empfindlichkeit, sondern auch durch ihre kräftige Gradation den Anforderungen des Pressephotographen gerecht werden. Irgendwelche sonstigen besonderen Eigenschaften weisen die Presseplatten nicht auf.

Seit kurzem stellt die Mimosa in ihrer Pressa-Platte ein Aufnahmematerial her, das eine Sonderstellung einnimmt. In Empfindlichkeit und Gradation entspricht es den Anforderungen der Pressephotographie. Dazu kommt noch, daß Negative auf der Pressa-Platte besonders schnell trocknen, wodurch bei der Negativanfertigung an Zeit gespart wird.

In diesem Zusammenhang mag noch erwähnt sein, daß man hier und da in englischen und amerikanischen Preislisten besondere press - papers aufgeführt findet. Diese Pressepapiere zeichnen sich auch nur durch kräftiges Arbeiten aus. Entsprechende Emulsionen liefert jede unserer Papierfabriken. Die Pressephotographen des Auslandes haben also vor uns weder im Aufnahme-, noch im Kopiermaterial etwas voraus. Ce.

Das Reklamephoto

Eine Feststellung von Clarence Ponting: „In England (und noch mehr in Frankreich) wendet man sich fast stets an die Künstler und nicht an die Photographen, wenn es gilt, ein Reklamebild zu schaffen. In Amerika hingegen marschiert die Photographie an der Spitze. Solche Reklamephotographien müssen künstlerisch sein und die Aufmerksamkeit des Käufers auf sich ziehen. Die Größe der Reklamebilder spielt nicht die Hauptrolle, vielmehr die im Bilde verkörperte Idee, welche auch den eiligen Passanten zwingen muß, seine Schritte zu verlangsamen, und ihm nicht gestatten darf, seinen Weg fortzusetzen, ohne den Namen des angebotenen Gegenstandes seinem Gedächtnis eingehämmert zu haben."

Zu unseren Bildern

Mit den Porträts nehmen wir nochmals Bezug auf die Ausstellung in Erfurt, über die im letzten Heft berichtet wurde. Dabei beglückwünschen wir auch an dieser Stelle noch die beiden erfolgreichen Lichtbildner Glauer und Gerling zu ihrem 50 jährigen Berufs- bzw. 30 jährigen Geschäftsjubiläum. Es folgen dann gute Bildbeispiele zu den Aufsätzen „Modephotographie" und „Reklame", denen sich dann wieder einige vortreffliche Pressephotos, aktuelle Sport- und Überblicksaufnahmen anschließen.

Das Pressephoto haben wir erst mit Beginn dieses Jahres in die Interessen unserer Zeitschrift als photographische Leistung, als Betätigungsfeld und Erwerbsquelle einbezogen. Je mehr wir uns aber mit diesem Zweig, je eingehender wir uns mit den Bildersendungen und den Reproduktionen in den „Illustrierten" beschäftigen, um so mehr wächst die Bewunderung solcher Aufnahmen, in denen wichtige Ereignisausschnitte mit all den Erfordernissen, die an eine gute Photographie zu stellen sind, lebendig, bildhaft, klar und scharf festgehalten sind. Wir glauben, daß das gute Pressephoto in manchen Fachkreisen noch nicht so eingeschätzt wird, wie es ihm zukommt. Der Pressephotograph ist der absoluteste Photograph. Er muß nicht nur sein Handwerk gründlich beherrschen, er muß auch Einfühlungsvermögen in alle Situationen, ein sicheres Auge, Verständnis für das Wesentliche, Unternehmungsgeist und Entschlußkraft besitzen, will er Erfolge haben. Er muß photographieren, entwickeln, kopieren, seine Bilder verschicken, und dies alles in höchster Schnelligkeit. Von solchen Gesichtspunkten wollen unsere ausgewählten Pressephotos von den nationalen Festtagen und die Sportaufnahmen in Heft 6 und dem vorliegenden betrachtet und bewertet werden.

Kleine Mitteilungen.

Das „Metaphot", ein neues mikrophotographisches Gerät.

Von Dr. H. Naumann, Rathenow.

Für viele Zwecke ist die Mikrophotographie zu einer Hilfswissenschaft geworden, die mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gehandhabt werden muß, wobei die dazu benutzten Instrumente auch von Hilfskräften so bedient werden müssen, daß der Bruchteil der Fehlresultate gering bleibt. Aus diesen Erwägungen heraus ist das in Abb. 1 wiedergegebene „Metaphot" der Emil Busch AG., Rathenow, entstanden. Der gußeiserne Standfuß ist gleich-

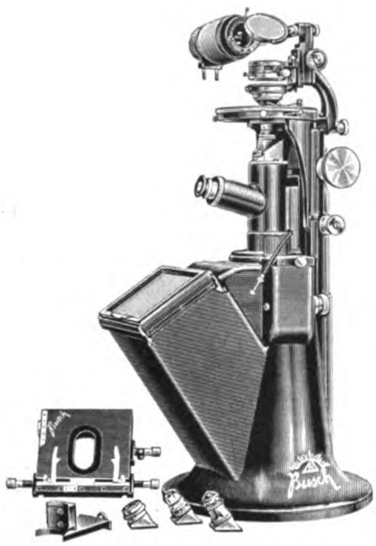


Abb. 1.

zeitig Kamera; er trägt das Mikroskop, das mit dem Okular nach unten angeordnet ist. Das am oberen Ende des Tubus befindliche, selbstverständlich auswechselbare Objektiv ragt in die Durchbohrung der Tischplatte hinein; oberhalb des Tisches befindet sich die bei jedem guten Mikroskop übliche Beleuchtungsvorrichtung samt einer Niedervoltglühlampe als Lichtquelle. Am Boden des Standfußes ist ein Spiegel angebracht, der das Licht auf die pultartig befestigte Mattscheibe wirft, so daß der mit dem Instrument Arbeitende die Mattscheibe bequem vor sich hat und ebenso bequem in das Beobachtungsokular blicken kann, dem ein Teil des Lichtes durch ein halbdurchlässiges Prisma zugespiegelt wird.

Es ist hier nicht der Ort, die bereits an anderer Stelle [1]) erschienene ausführliche Beschreibung des Gerätes zu wiederholen. Es sei nur betont, daß sich am Metaphot Objektive, Okulare und Kondensoren beliebiger Herkunft verwenden lassen. Auch Übersichtsaufnahmen ohne Okular können mittels geeigneter Anastigmate bis zu etwa 105 mm Brennweite hergestellt werden; für Beobachtungen im auffallenden Licht läßt sich der Vertikalilluminator anbringen, auch in seiner Form als Univertor [2]), wobei ein bequemer Wechsel zwischen Hell- und Dunkelfeldbeleuchtung im auffallenden Licht gewährleistet ist. Abb. 2 zeigt den Oberteil eines mit dem Univertor ausgestatteten Metaphots. Für diese Auflichtbeleuchtung wird eine zweite Lichtquelle auf der in der Abb. 1 abgewandten Seite am Fuße des Metaphots angebracht.

Die Beleuchtung der Objekte geschieht im durchfallenden wie im durchfallenden Licht nach dem Köhlerschen Prinzip. Es ist also beste Gewähr für überstrahlungsfreie Aufnahmen gegeben, und die zum Instrument beigegebene Gebrauchsanweisung ist so abgefaßt, daß auch diejenigen, die mit der Theorie der Mikrophotographie noch nicht vertraut sind, zwangläufig die

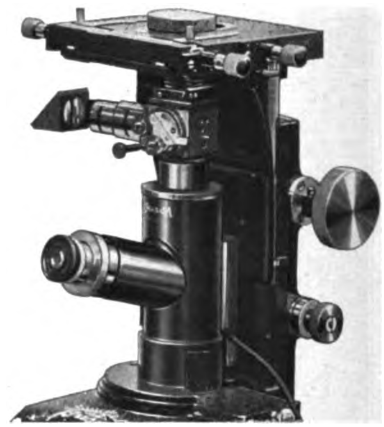


Abb. 2.

Köhlersche Anordnung anwenden. Selbstverständlich ist die Benutzung von Lichtfiltern vorgesehen. Busch führt für das Metaphot einen speziellen Filtersatz, der von der klassischen Theorie in angenehmer Hinsicht wesentlich abweicht insofern, als die Filter sehr lichtdurchlässig sind und deshalb eine bequeme Einstellung und kurze Belichtungszeiten gestatten [3]). Infolge der geringen Wärmeentwicklung der Niedervoltlampe sind Kühlküvetten höchstens bei ganz empfindlichen Lebewesen erforderlich. Das Beobachtungsokular ist mit Fadenkreuz und einstellbarer Augenlinse versehen und gestattet, die subjektiven Augenfehler auszuschalten. Wird in diesem Beobachtungstubus scharf eingestellt und das Prisma nachher aus dem Strahlengang entfernt, so ist das Bild auf der Mattscheibe bzw. Platte scharf, wobei die richtige Tubuslänge gesichert ist. Für Momentaufnahmen bewegter Objekte kann das Beobachtungsokular eingeschaltet bleiben; die durch das Prisma bedingte Verkürzung der wirksamen Tubuslänge wird durch einen Zwischenring behoben.

Über weitere vielseitige Verwendungs- und Ausbaumöglichkeiten des Metaphots unterrichtet der neue Prospekt 310.

Neue Lifa-Tabelle. Die Lifa, Augsburg, hat eben eine neue Verlängerungsfaktorentabelle L 33 D herausgebracht, die dem Amateur und dem Fachphotographen in gleicher Weise wertvolle Dienste leistet. Die Emulsionen aller in- und ausländischen Platten und Filme wurden im Laboratorium der Lifa jetzt wieder neu auf ihre Orthochromasie und Panchromasie untersucht und das Ergebnis in übersichtlicher Weise in der genannten Liste zusammengestellt, so daß die Verlängerungsfaktoren für die Lifa-Filter ohne weiteres abgelesen werden können. Diese Liste L 33 D wird gratis abgegeben. Die Lifa hat sich durch diese Tabelle ein Verdienst erworben.

1) Flügge: Das „Metaphot", „Blätter für Untersuchungs- und Forschungsinstrumente" V, 49 (1931).
2) Hauser: „Der Busch-Univertor", a. a. O., S. 57.

3) „Phot. Rundschau" 60, 37 (1923).



J. PÉCSI, BUDAPEST



JRT HEGE, ESSEN





ROB. RÖHR, MAGDEBURG
REICHSWEHR

GALLAS-BRAUN, LUDWIGSBURG
SPEERWERFERIN



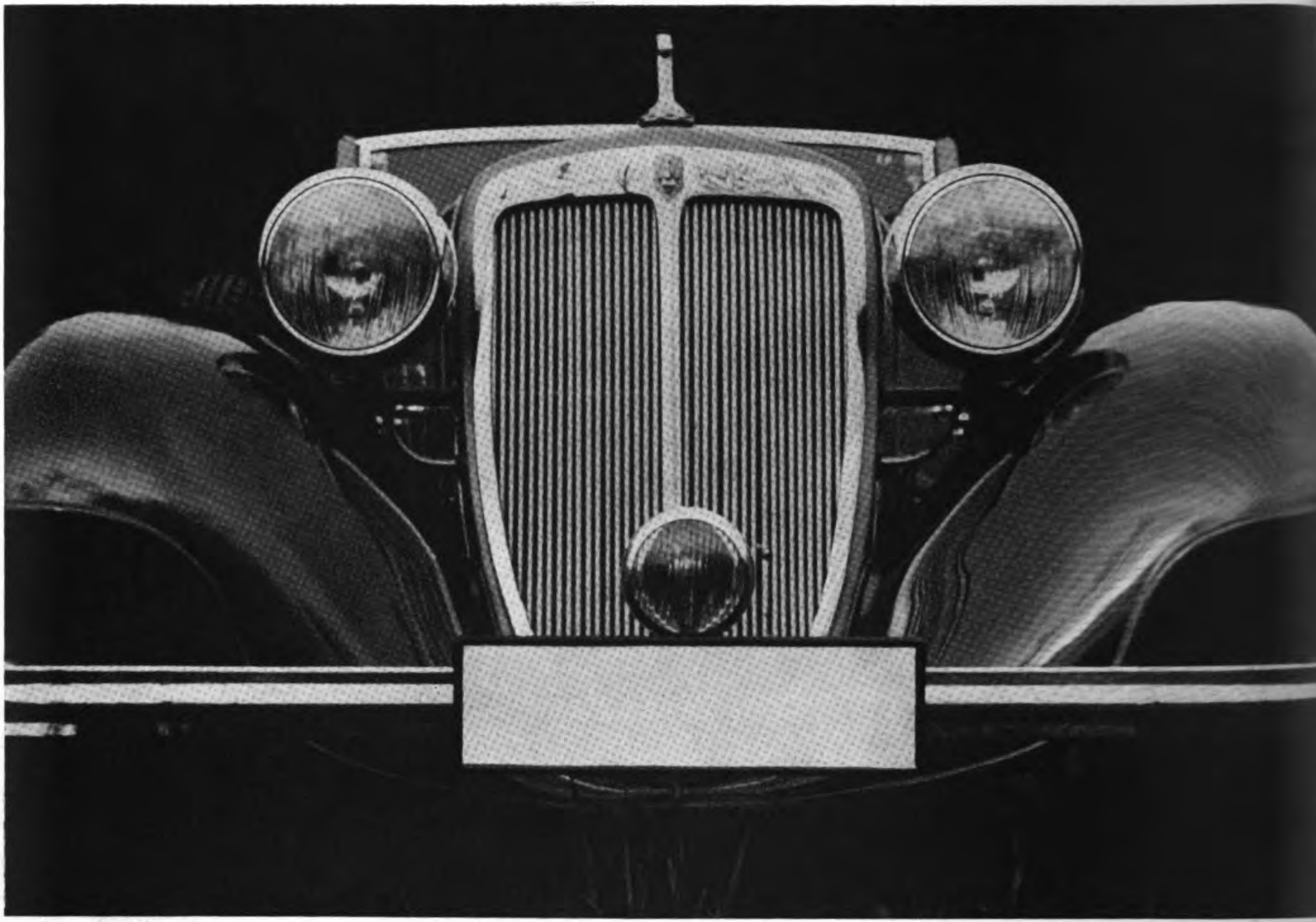
HAHN-HAHN, BERLIN

KINDER IN DER BADEWANNE



WILLI JACOBSEN, BERLIN

REICHSPRÄSIDENT UND KANZLER IM AUTO



AUGUST RUMBUCHER JUN.,
BERLIN

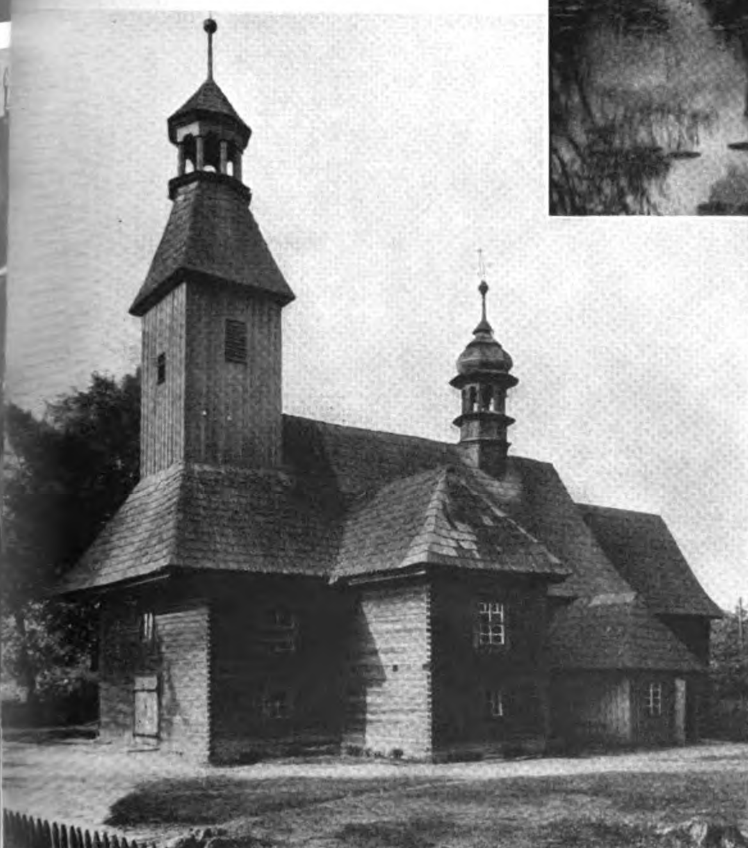


AUTOMOBIL-
WERBEAUFNAHMEN

AX GLAUER, OPPELN, G.D.L.
UM ART. GRENZLAND
OBERSCHLESIEN

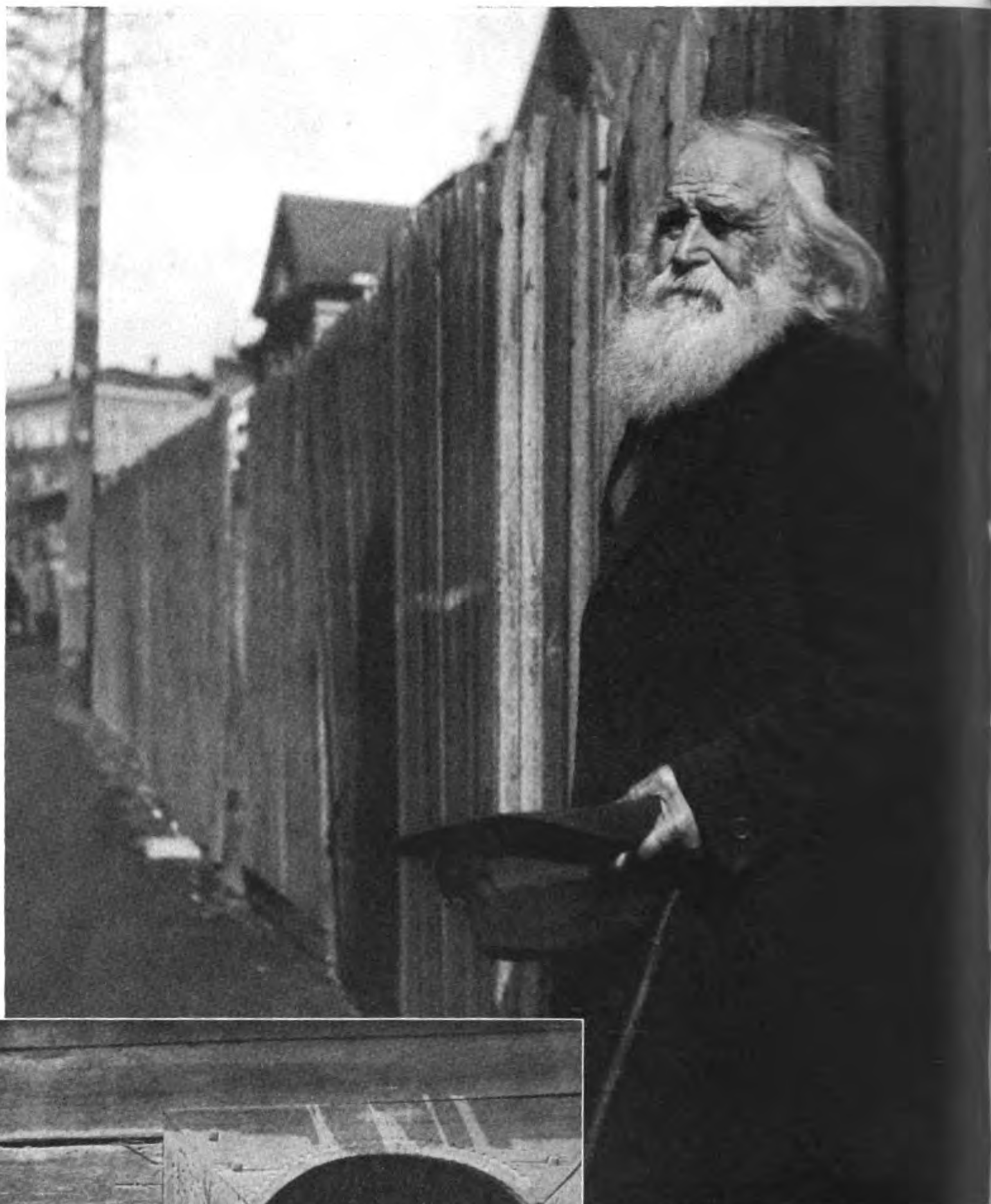


CHLOSS TURAWA



ALTE HOLZKIRCHE
IN ELLGUTH-TURAWA O.-SCHL.

MAX GLAUER, OPPELN



VERARMTER
OBERSCHLESISCHER
ARBEITER



FRAU AUS
JELLOWA O.-SCHL.

Schnelle Anfertigung von Reproduktionsvorlagen

Nachdem in Heft 7 gezeigt wurde, wie man auf schnellstem Wege zu kopierfähigen Negativen kommt, soll nunmehr der kürzeste Weg vom Negativ zur reproduktionsfähigen Vorlage aufgezeigt werden. Man stellt an sie andere Anforderungen als an die üblichen Arbeiten des Fachphotographen. Die Illustrationsaufnahme muß alle Einzelheiten des Negatives herausbringen und eine etwas übernormale Kraft aufweisen. Denn nach einer alten Weisheit bleibt im Raster der Reproduktionskamera viel hängen.

Als Papiere kommen nur solche mit glänzender Oberfläche in Frage. Chamoispapiere scheiden aus. Ebenso wird nur der Anfänger Papiere mit besonders schönen Oberflächen aussuchen, die dem Reproduktionstechniker dann das Leben schwer machen. In erster Linie wird man kartonstarke Papiere verwenden; denn bei den dünnen Sorten ist die Gefahr einer Beschädigung zu groß.

Für die Negativkorrekturen in Gestalt von Abschwächungen und Verstärkungen steht keine Zeit zur Verfügung. Außerdem hat man es nicht nötig, sich mit diesen Prozessen zu befassen, die immer den Bestand des Negatives gefährden können. Fast alle Papiere werden heute in drei oder vier Gradationen geliefert, so daß man von allen anfallenden Negativen, seien sie nun hart, normal oder weich, ohne Mühe Kopien anfertigen kann, die der oben gestellten Forderung nach besonderer Kraft gerecht werden.

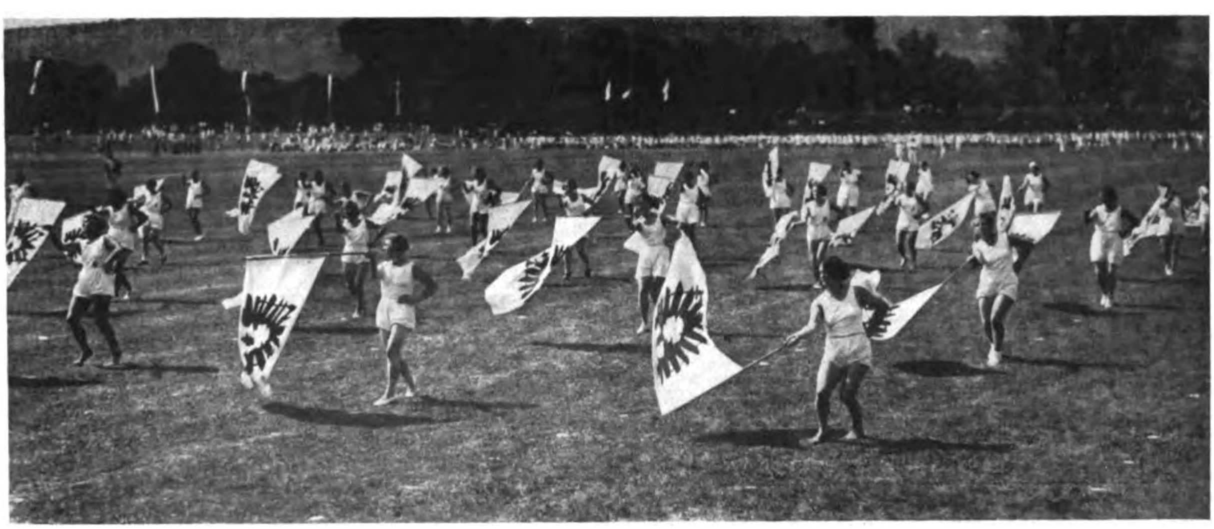
Meistens wird man sich für Bromsilberpapiere entscheiden. Es besteht aber kein Grund, nicht auch hochempfindliche Gaslichtpapiere zu benutzen, wenn sie in mehreren Gradationen geliefert werden. Das ist jedoch nicht bei allen Papieren dieser Art der Fall. Obgleich sie sich im allgemeinen durch Belichtung und Entwicklung ziemlich willig in der Gradation beeinflussen lassen, wird man dann doch Bromsilberpapieren den Vorzug geben, bei denen man durch Wahl der dem einzelnen Negativ angepaßten Gradation doch sicherer Positive mit der erforderlichen kräftigen Abstufung erhält.

Um die Kopierarbeit möglichst zuverlässig zu gestalten, ist das Arbeiten mit einem Kopierapparat zu empfehlen. Dabei lohnen sich auch die Kosten für eine Schaltuhr. Im allgemeinen kommen, auch bei hochempfindlichen Gaslichtpapieren, nach wenigen Sekunden bemessene Belichtungszeiten in Frage, die durch eine Schaltuhr sicherer eingehalten werden als bei Betätigung des Schalters von Hand. Man kann natürlich auch im Rahmen kopieren, muß dann aber dafür sorgen, daß die Kopierbedingungen möglichst unverändert bleiben. Man sieht für diesen Zweck eine Lampe vor, deren Abstand vom Rahmen man unverändert einhält. Es ist dann möglich, auch hier auf Probebelichtungen zu verzichten und dadurch die Arbeit zu beschleunigen.

Über die Entwicklung der Abzüge ist nicht viel Besonderes zu sagen. Hier ist wieder Klarheit und Kraft der Bilder anzustreben. Weiter ist auf die Erzielung eines möglichst neutralen Bildtones zu sehen. Grün- oder braunstichige Töne sind zu vermeiden. Das fällt bei Benutzung eines zweckmäßig zusammengesetzten Metol-Hydrochinon-Entwicklers nicht schwer. Geeignet ist z. B. die folgende Formel: 2 g Metol, 40 g wasserfreies Sulfit, 8 g Hydrochinon, 30 g wasserfreie Soda, 1 g Bromkalium. Die Bestandteile werden in etwa 800 ccm Wasser in der angegebenen Reihenfolge nacheinander gelöst, worauf man so viel Wasser zusetzt, daß man 1 Liter Lösung erhält. Sie wird zum Gebrauch mit einem Teil Wasser verdünnt. Diese Verdünnung hält man immer ein. Es hat keinen Zweck, beispielsweise zu versuchen, durch stärkere Verdünnung eine weichere Kopie zu erzielen. Dieses Ziel erreicht man sicherer durch die Verwendung eines Papieres weicher Gradation. Hier heißt es, möglichst unter gleichmäßigen Bedingungen zu arbeiten. Für Versuche hat man keine Zeit.

Der angegebene Entwickler ist sehr ausgiebig. Man kann in ihm eine große Anzahl von Bildern mit gleicher Kraft und gleichem Ton hervorrufen. Auf der anderen Seite hat es keinen Zweck, den Entwickler zu strapazieren. Sobald Hervorrufungszeiten von mehr als drei Minuten in Frage kommen, nimmt man frische Lösung.

Es ist ratsam, nach der Entwicklung ein saures Unterbrechungsbad anzuwenden. Man kann dazu dreiprozentige Essigsäure oder eine fünfprozentige Lösung von Kaliummetabisulfit nehmen. Das Stoppbad verhindert ein Fortschreiten der Hervorrufung und damit eine Überentwicklung, außerdem das Auftreten von Gelbschleier. Man kommt also nicht in die Lage, wegen dieser Fehler Bilder nachkopieren zu



Vom Deutschen Turnfest in Stuttgart; Fahnenschwingen — Arbeitsgemeinschaft Stuttgarter Fachphotographen

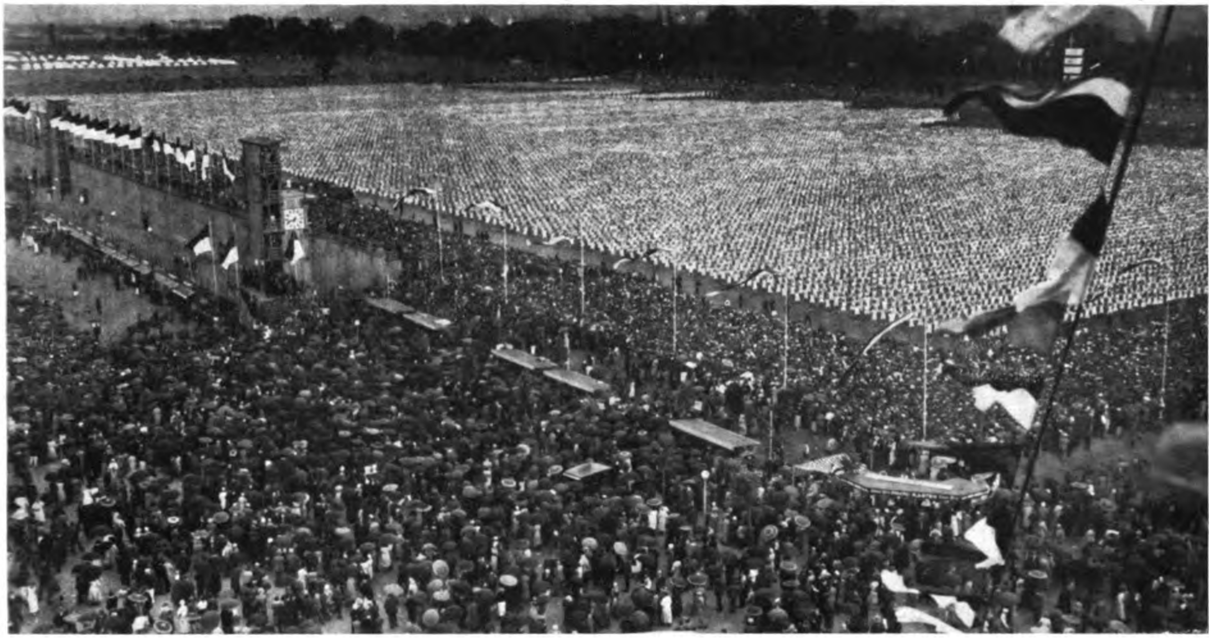
müssen. Außerdem ist es angenehm, daß man sich in dem Unterbrechungsbad eine Anzahl Bilder ansammeln lassen kann, die man dann auf einmal fixiert.
Das Fixieren der Bilder geht in einem frischen, sauren Bade schnell vor sich. Drei bis vier Minuten sind ausreichend. Schnellfixierbäder bieten daher keine ausgesprochenen Vorteile. Hingegen kann die Anwendung eines Härtefixierbades nützlich sein. Die Schicht in ihm behandelter Bilder erhält nach dem Trocknen eine zähe, lederartige Beschaffenheit. Sie nimmt daher Fingerabdrücke weniger leicht an, was bei Bildern von Wichtigkeit sein kann, die nacheinander an verschiedene Redaktionen gehen. Eine gute Vorschrift für ein Härtefixierbad wurde im vorigen Heft gegeben. Es empfiehlt sich jedoch, dem fertigen Bad noch die Hälfte Wasser zuzusetzen, da ein für Negative bestimmtes Bad nicht von allen Papieren schadlos vertragen wird, sondern Blasenbildung verursachen kann. Die Anwendung eines Härtefixierbades ist auch dann ratsam, wenn die Bilder Hochglanz erhalten sollen. Manche Papiere haben allerdings eine so stark gegerbte Schicht, daß es besser ist, ein normales Fixierbad zu verwenden.
Das Wässern der Abzüge ist der Prozeß, der, abgesehen von der Hochglanzerzeugung, die meiste Zeit kostet. Am sichersten und schnellsten wird das Auswaschen mittels eines der bekannten Waschapparate besorgt. Hier genügen für eilige Arbeiten fünf Minuten. Denn geringe Reste unausgewässerter Salze verderben die an sich ziemlich widerstandsfähigen Entwicklungsbilder nicht gleich. Bilder, die man nach späterer Zeit noch zu verwerten hofft, müssen allerdings besser gewässert werden. Zehn bis fünfzehn Minuten sind dazu ausreichend. Notfalls kann man das Wässern auch in einer geräumigen Schale vornehmen. Man bringt die Bilder hinein, und zwar in zwei Stapeln, die man während zwei Minuten dauernd umlegt. Dann nimmt man den Bildstapel heraus, legt ihn auf eine Glasscheibe und preßt mit einem Rollenquetscher das Wasser gut aus. Danach



Willi Jacobsen, Berlin
Ein guter Ausschnitt: Die marschierenden Turner beim Abschluß des Turnfestes in Stuttgart

wässert man wieder drei Minuten, preßt aus und wiederholt das Verfahren noch einmal. Behandelt man nun die Bilder noch kurz in einer dünnen Kaliumpermanganatlösung, die aber nur ganz zart rosa gefärbt sein darf, so ist ihre Haltbarkeit völlig ausreichend.
Um das Trocknen der Bilder zu beschleunigen, muß das ihnen auf Vorder- und Rückseite anhaftende Wasser möglichst vollständig entfernt werden. Fließpapier ist dazu nicht sonderlich geeignet, da es auf der Schicht oft Fäserchen hinterläßt. Dafür bewährt sich aber ein weicher Schwamm, z. B. der Viscose-Schwamm der Agfa, gut für das beiderseitige Abtrocknen der Bilder.
Auch hier ist eine Beschleunigung der Trocknung durch Anwendung von Alkohol ratsam. Man badet die Bilder dazu fünf Minuten in Methylalkohol, den man öfter erneuern muß. Dann hängt man sie am besten im Durchzug auf. Auch mit dem Fön kann man die Durchtrocknung besorgen. Sobald die Bilder anfangen, nach der Schichtseite zu rollen, nimmt man ihnen diese Neigung, indem man sie nach der Papierseite hin entsprechend biegt. Paßt man hierbei auf, so liegen die trockenen Bilder fast völlig eben und sind dann viel leichter zu glätten als eingerollte Kopien.
Nur wenn es tatsächlich auf die Minute ankommt, mag es angehen, noch nicht ganz getrocknete Bilder zum Versand zu bringen, wie man das empfohlen hat. Denn es kann geschehen, daß die Bilder mit Wellen und Beulen versehen in der Redaktion ankommen, was einem guten Eindruck abträglich ist. Versendet man nicht ganz trockene Bilder, so trennt man sie durch Zwischenlegen von Pergaminpapier voneinander.
Es ist eine umstrittene Frage, ob Pressebilder auf jeden Fall Hochglanz haben müssen. Hier hat unbedingt die Mode etwas mitgespielt. Bilder auf glatten, glänzenden Papieren lassen sich praktisch ebenso tadellos reproduzieren wie Hochglanzabzüge. Man muß sich daher überlegen, ob der Mehraufwand an Zeit und Arbeit für die Erzeugung des Hochglanzes angebracht ist.
Auf schnellstem Wege erzeugt man Hochglanz durch Benutzung der bekannten Hochglanzpressen. Die Anschaffung eines solchen Gerätes lohnt sich, wenn man laufend Hochglanzbilder erzeugt. Bei nicht sehr eiligen Arbeiten arbeitet man nach dem alten Verfahren des Aufquetschens auf Glasscheiben oder verchromte Metallplatten. Hierbei kann man jedoch im allgemeinen die Trocknung nicht durch Aufblasen warmer Luft beschleunigen. Denn dabei lösen sich die Bilder gewöhnlich vorzeitig von den Rändern her ab, wobei die als Muschelbruch bekannte Erscheinung auftritt.
Im allgemeinen werden gewöhnliche, glänzende Abzüge auch ihren Zweck erfüllen. Es ist dabei auf Bromsilberpapiere hinzuweisen, deren Emulsion mit einer Schutzschicht aus Gelatine überzogen ist. Bilder auf diesen Papieren zeigen einen besonders hohen Glanz. Im übrigen eignen sich derartige Papiere auch ausgezeichnet für die Erzeugung von Hochglanz.
Bevor man seine Bilder aus dem Hause gehen läßt, sehe man sie auf Unsauberkeiten an. Es kostet nur sehr wenig Zeit, kleine Fleckchen und Pünktchen mit Pinsel und Farbe zu beseitigen. Das Aussehen der Bilder gewinnt dadurch jedoch ganz wesentlich.
Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß für schnellste Erledigung aller Negativ- und Positivarbeiten im Labor dauernd alles bereit sein muß. Entwickler und Fixierbad sind immer in ausreichender Menge vorrätig zu halten. Das gleiche gilt vom Papiervorrat. Alle Schalen müssen griffbereit vorhanden und — auch sauber sein. Denn mit Nebenarbeiten kann man sehr viel Zeit vertrödeln.

Curt Emmermann.



Ein Blick auf das Feld der Turner

Was ist eigentlich Werbung?

Heute wird soviel über Werbung geschrieben und gesprochen, daß man meinen sollte, die Grundsätze müßten jedem geläufig sein. Das ist jedoch nicht der Fall. Meistens glaubt man, eine Werbung — möge es sich um ein Inserat, um einen Prospekt, ein Plakat oder was sonst immer handeln — sei schon gut, wenn sie auffalle. Mit der Auffälligkeit allein aber ist nicht das geringste erreicht. Denn man kann ja auch unangenehm auffallen, und das ist eine Eigenschaft, die den Zweck einer Werbung bestimmt nicht erfüllt!

Da alle Grundsätze der Werbung darauf hinauslaufen, Menschen zu einem bestimmten Zwecke zu beeinflussen, mögen sie hier so kurz wie möglich besprochen werden. Ob die Werbung politische, weltanschauliche oder kaufmännische Zwecke erfüllen soll, ist zunächst gleichgültig. Gleichgültig ist auch die Art der anzuwendenden Mittel. Die Werbung durch die Photographie muß also die gleichen Bedingungen erfüllen wie die durch die Schrift oder das gesprochene Wort oder welche Form man sonst immer wählen möge. Unrichtig scheint es, zwischen Werbung, Reklame und Propaganda Unterschiede zu konstruieren. Die Grundsätze der Werbung lassen sich nach folgendem Schema ordnen:

Ausgangspunkt: Sinneswirkung, Aufmerksamkeitswirkung, Vorstellungswirkung, Gefühlswirkung, Erinnerungswirkung.

Endpunkt: Willenswirkung.

Jede Werbung muß eine zureichende Sinneswirkung haben, d. h. sie muß zunächst durch die Sinne wahrgenommen werden können, und zwar vollständig. Ein zu kleines oder ungenügend erkennbares Photo in einer Anzeige hat eine ebenso unzureichende Sinneswirkung wie etwa das des Abends schlecht beleuchtete Firmenschild eines Geschäftes. Die zureichende Sinneswirkung ist also der Ausgangspunkt jeder Werbung.

Aufmerksamkeitswirkung kann praktisch gleichgesetzt werden mit Kontrastwirkung. Ihre Voraussetzung ist: Anders als die anderen. Angesichts der Vielzahl und der Vielfältigkeit der heute auf jeden Menschen einstürmenden Werbungen kann nur die aus dem Rahmen des Gewohnten und oft Gesehenen herausfallende auf Erfolg rechnen. Es hätte deshalb nicht den geringsten Zweck, eine bereits vorhandene Werbung nachzuahmen, weil eben hierbei die anzustrebende Kontrastwirkung verloren ginge. Wie die Kontrastwirkung zu erzielen ist, muß sich naturgemäß nach der Lage des Falles richten. Ein Beispiel aus der Praxis der Photowerbung: Kosmetische Fabriken verwenden gern für ihre Werbung Photos hübscher junger Mädchen, bekannter „Filmsterne“ usw. Nun hat man solche Photos aber so häufig gesehen, daß ihre Wirkung beträchtlich nachgelassen hat. Eine Firma dieser Branche hat nun die Kontrastwirkung dadurch erzielt, daß sie auf einer ganzseitigen Anzeige in einem illustrierten Blatte einen Herrenhut (man sieht einen Teil des Inneren) in photographischer Großaufnahme abbildet und von ihm ausgehend ihr Haarwasser anpreist. Hier war die Kontrastwirkung ohne weiteres gegeben: Das Inserat fiel so vollkommen aus dem Rahmen des Gewohnten heraus, daß es gar nicht übersehen werden konnte. Jeder Photograph, der irgendeine für Werbezwecke bestimmte Aufnahme macht, sollte sich deshalb immer fragen, ob ihre Kontrastwirkung genügend groß ist, um den beabsichtigten Werbezweck zu erfüllen. Das bezieht sich nicht nur auf Personenaufnahmen, sondern auch auf technische. Die Einzelheit einer Maschine, von einem besonderen, ungewöhnlichen Standpunkte aus aufgenommen, wird stets viel stärker wirken als die konventionelle Gesamtansicht. Wo sich Gesamtansichten nicht umgehen lassen, sollten sie wenigstens durch eigenartige Detailaufnahmen ergänzt und gehoben werden. Im übrigen kann die Aufmerksamkeits- bzw. Kontrastwirkung gar nicht stark genug sein.

Zum dritten Punkt, Vorstellungswirkung: Eine Werbung soll gewisse „Ideenassoziationen“ erzeugen, d. h. sie soll gewisse Vorstellungen in uns wecken. So bringt z. B. das Bild eines blühenden Baumes ohne weiteres die Vorstellung des Frühlings hervor, Bilder von Badenden, die des Sommers usw.

(Schluß siehe S. 96)

DER BILDERREDAKTEUR HAT DAS WORT

Wie der „Umbruch" einer modernen Illustrierten gemacht wird

Einrichtung der Photoreportage

Wenn in einem vorhergehenden Artikel (Heft 6) über die Photoreportage als solche gesprochen wurde, so sollen diese Zeilen der weiteren Bearbeitung durch den Bilderredakteur gewidmet sein.

Was geschieht mit der von der Redaktion erworbenen Bildserie?

Zunächst wird man einen guten Text bestellen, sofern dieser nicht schon vom Photographen mitgeliefert ist. Dieser Text wird dann seinem Umfang nach berechnet und damit genau festgestellt, wieviel Raum man nunmehr für die Aufteilung der Bilder zur Verfügung hat. Übrigens nicht der einzige Weg. Es gibt auch Fälle, in denen zuerst die genaue Bildaufteilung vorgenommen und dann der Text „nach Maß" bestellt wird.

Selbstverständlich ist es, daß der Bilderredakteur zunächst die Entscheidung fällt, über wieviel Seiten die Reportage aufgemacht werden soll. Je gehaltvoller und je besser die Bilder sind, desto mehr Raum wird er ihnen zubilligen. Auch das ist klar.

Nun zum „Umbruch" selbst!

Die Photos liegen ausgebreitet vor seinem Arbeitsplatz, die — immer neugierigen — Augen des Redakteurs überfliegen sie und bleiben an einem Bild hängen. An dem Bild, über das in dem vorigen Artikel gesprochen wurde. Es ist die bildmäßig interessanteste Aufnahme, also die, die groß aufgemacht auf der rechten Seite stehen muß.

Weshalb auf der rechten Seite?

Diese, die sogenannte Aufschlagseite, fällt dem Beschauer beim Durchblättern der Zeitschrift immer zuerst ins Auge. An ihr ist es also, das Interesse des Lesers zu erregen und festzuhalten. Bleibt der Blick auf dem groß aufgemachten interessanten Bild hängen und liest der Beschauer die Unterschriften, die ihrerseits natürlich ebenfalls fesselnd sein soll — es wird auch darüber später noch zu sprechen sein —, so ist der Zweck erreicht: Der oberflächliche Betrachter wird vom Thema gefangen genommen, er wird Leser und wird die Zeitschrift, die ihn eben unterhält, für gut befinden.

Also: Das interessante Bild kommt groß aufgemacht auf die rechte Seite! Nun ergibt sich, je nach dem Format dieses Bildes, eigentlich rein zwangsläufig die weitere Aufteilung. Mehr oder weniger abhängig vom Geschmack und der künstlerischen Einstellung des bearbeitenden Redakteurs. Betrachten wir zum besseren Verständnis die hier wiedergegebene Doppelseite der „Kölnischen Illustrierten Zeitung". Was fällt zuerst auf?

Der Titel. Er ist inhaltlich lebendig, nicht alltäglich und zweifellos so gefaßt, daß der Leser neugierig wird. Dabei ist die typographische Anordnung derart geschickt in das Gesamtbild eingepaßt, daß man sich eine andere Lösung nicht denken kann. Er bringt auch scheinbar ungewollt sofort zum Ausdruck, daß beide Bildseiten zum gleichen Thema gehören. Ein sehr wichtiger Umstand. Man sieht in dieser Beziehung leider oft genug schwere Fehler. Zu kleine Überschriften, vielleicht auch noch links an die Seite gequetscht und anderes mehr. Letzteres sollte möglichst auch bei einer alleinstehenden linken Seite vermieden werden. Titelüberschriften und Satzblöcke gehören in der Regel in die Mitte, also an den Bund.

Natürlich wird auch diese Regel hin und wieder durch die Ausnahme bestätigt. Wie schon oben erwähnt, ist im großen und ganzen jede Raumaufteilung — nicht nur die einer Zeitschrift — eine Frage des Geschmacks.



Beispiel eines gut aufgeteilten zweiseitigen Bilderartikels

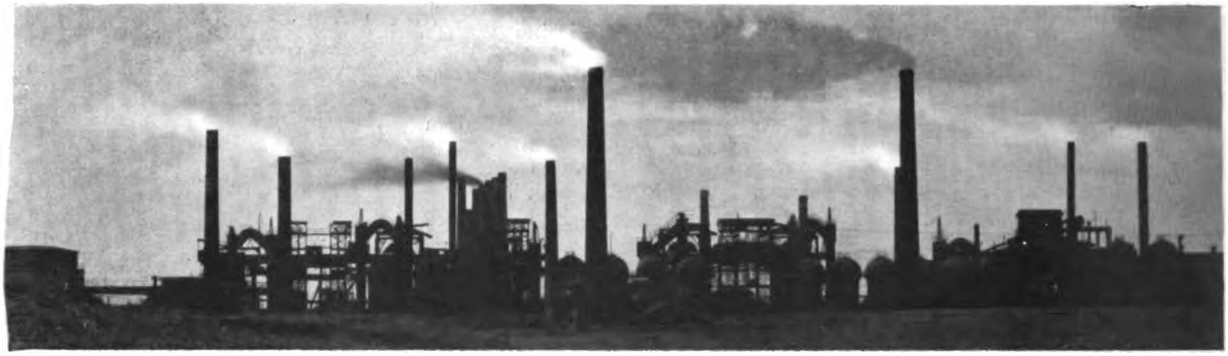
Es gibt Bilderredakteure, die eine diagonale Anordnung der Photos lieben, andere wieder bevorzugen die Umrahmung des Textes. Dabei wird darauf geachtet, daß das Gesamtbild der Seiten nicht zu wild wirkt.
Vorstehende Feststellungen sind sozusagen das ABC jeder Seitenaufteilung. Das übrige sind kleine Kniffe, die das Bild als Ganzes würzen.
Da ist z B. die Unterzeile unter dem eigentlichen Titel. In ihr soll dem Leser mit einigen Worten näher erklärt werden, was er in dem folgenden Text ausführlich lesen kann. Typographisch gesehen verhindert die Unterzeile das zu starke Drücken der Überschrift auf den Textblock, was mitunter recht häßlich wirkt.
Dann ist die Einfügung von dokumentarischen Unterlagen — bei unseren hier gezeigten Seiten die Gebührenliste, der Plakatanschlag und die Hetzzeichnung — ein beliebtes Hilfsmittel des modernen Bilderredakteurs zur Verlebendigung seiner Seiten.
Kühn gesetzte fette Randlinien oder Verbindungsbalken, überschneidende und ausgedeckte Figuren (siehe Abbildung) unterstützen die bildhaft gute Wirkung einer Seite aufs beste.
Eine gute Unterstützung der Wirkung eines Photos im Rahmen einer Reportage ist weiterhin die in den letzten Jahren aufgekommene Überschrift über dem hervorzuhebenden einzelnen Bild. Dieses Verfahren hat sich zwar noch nicht allgemein durchgesetzt, wird aber immerhin von den Redakteuren einiger großer Zeitschriften des öfteren gern angewandt. Der „Erfinder" ist der leider viel zu früh verstorbene Paul Feinhals, dessen enormes Können dem deutschen Zeitschriftenwesen ein gutes Stück auf dem Wege vorwärts geholfen und mit zu dem gemacht hat, was es heute ist: ein Zweig des Weltjournalismus, der der gleichgearteten ausländischen Presse bis vor kurzem um viele Jahre voraus war.
Um es mit anderen Worten klar zu sagen: Die besten ausländischen Photographen sind auch heute noch nicht fähig, eine hundertprozentige Bildreportage zu machen. Trotz der hervorragenden technischen Beherrschung ihres Handwerks. Es ist der Geist, der noch fehlt, der Extraxt dessen, was viele unserer Pressephotographen zustande bringen, zusammen mit der manchmal fast genial zu nennenden phantasievollen Auffassung eines Themas durch die deutschen Bilderredakteure.
Wenn oben die Rede davon ist, daß die deutsche Bilderpresse der ausländischen „bis vor kurzem" um viele Jahre überlegen war, so soll damit gesagt sein, daß diese gleiche ausländische Zeitschriftenpresse ihren heutigen Stand, der in den letzten ein, zwei Jahren um vieles besser geworden ist, nur dem Können des — deutschen Gebrauchsphotographen zu verdanken hat; denn seine Reportagen sind es, die den fremden Blättern — vor allem mehreren französischen Zeitschriften — das Gesicht geben. So merkwürdig es klingt: Der deutsche Pressephotograph hat noch nie soviel Verkaufsmöglichkeiten im Ausland gehabt wie zur Zeit. Es gibt da z. B. einige tüchtige deutsche Vertriebe, deren Vertreter außerhalb der Grenzen Deutschlands sehr gute Erfolge erzielen. Ein Hinweis, der vielleicht für die Leser von Nutzen ist.





Die linke Seite und die rechte.

Doch zurück zum Thema: Es soll auch noch ein weniger bekanntes Hilfsmittel der Bilderredaktion kurz angedeutet werden: die sehr oft mißverstandene Photomontage.
Es ist jammervoll, zu sehen, was manchmal unter diesem Schlagwort auf das wehrlose Publikum losgelassen wird. Besonders bitter für denjenigen, der weiß, was in Wirklichkeit zu machen ist. Man kann (ohne natürlich zu fälschen) mit Hilfe einer Schere und etwas Klebstoff aus zwei oder drei minderwertigen ein wunderschönes und wirkungsvolles Photo zusammenbauen. So gut, daß der Photograph der „Ur"-Aufnahmen selbst verblüfft ist. Es sind dazu ein paar Tricks notwendig, vor allem aber ein geübtes Auge, das Möglichkeit und Wirkung sofort erkennt.
Diese kurzen Ausführungen haben hoffentlich einen kleinen Einblick in die Arbeitsweise des Bilderredakteurs gegeben, dessen gutes Arbeiten für die moderne Zeitschrift von hohem Nutzen sein kann. Denn das ist sicher: Der Laie hat sicherlich bewußt keine Ahnung von dem guten Aussehen einer Bilderseite und ihrer Wirkung auf ihn als Beschauer. Unbewußt aber wird er sich dadurch zu dem Blatt hingezogen fühlen.
Das, was hier über den bildmäßigen Ausbau der Zeitschriften gesagt wurde, gilt natürlich ebenso für die bebilderte Zeitung, für illustrierte Prospekte und Flugzettel, eben für alle Druckwerke, die mit den Erzeugnissen der Gebrauchsphotographie versehen werden. Nur der gute Photograph, Hand in Hand mit dem guten Bilderredakteur, wird etwas zustande bringen, was dem verwöhnten Publikumsgeschmack von heute gerecht wird. Wolfgang Schade.



Industrieanlage in Oberschlesien

Ein Bildbericht vom Grenzland Oberschlesien

Von Max Glauer, GDL., Oppeln, mit 10 Abbildungen

Eine betrübende Tatsache: Dem Reisenden, Urlauber, Erholungsuchenden ist unser Land ein unbekanntes Land! Er glaubt es reizlos und öde, voll Ruß und Rauch, Fabrikanlagen und Bergbau. Manchem aber, der beamtlich oder aus anderen Gründen gezwungen wurde, sein Heim bei uns aufzuschlagen und mit Widerwillen in der Hoffnung, nicht lange zu bleiben, zu uns kam, ist das Scheiden dann doch recht schwer geworden. Denn dieses mißachtete Oberschlesien ist nicht nur landschaftlich schön, es hat auch seine Geschichte.

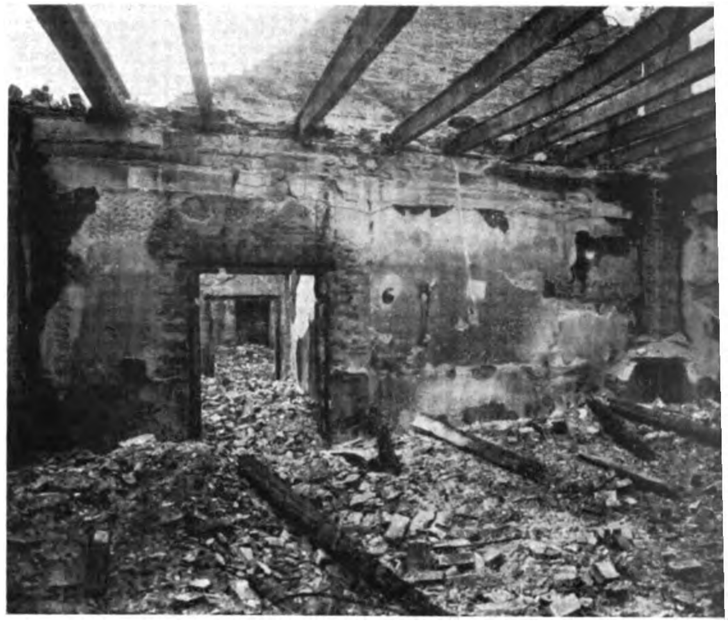
Von den Mongolenschlachten, dem Dreißigjährigen Kriege, den drei schlesischen Kriegen Friedrichs des Großen, den Befreiungskämpfen gegen Napoleon bis zu den Schrecken des Weltkrieges ist es eines der Hauptschlachtfelder Deutschlands, und mit seiner Oder, seinen dichten Forsten, seinen sanften Bergen, seinen weiten, von Baum und Strauch, von zahmem und wildem Getier belebten Wiesen ist es nicht weniger schön als andere Teile unseres deutschen Vaterlandes.

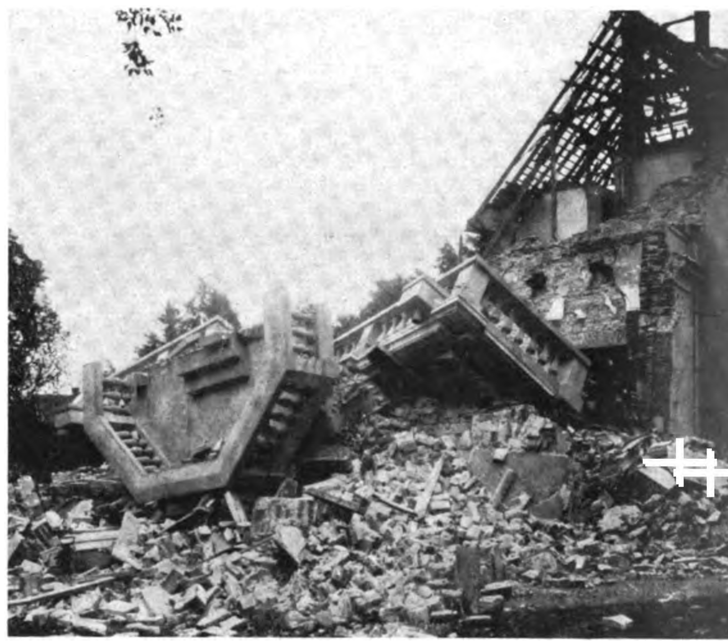
Einem ansässigen Großgrundbesitzer sollte von seinen Beamten eine Kassette mit Photographien überreicht werden. Ich erhielt den mir sehr willkommenen Auftrag, die Aufnahmen anzufertigen. Mit dem Jagdwagen ging es von Försterei zu Försterei, durch urwaldartiges Walddickicht, an wohlgepflegten Wiesen, an stillen Weihern vorbei. Zehn Tage war ich unterwegs, die ich nie vergessen werde. Besonders das Übernachten in einem alten Barockschlößchen, in



Die schöne Landschaft in Oberschlesien

den Forsthäusern, in Jagdhütten, wo morgens die Hirsche bis an die Fenster kamen, in wunderbarer Ruhe bei dem erfrischenden Duft und dem Rauschen alter Eichen, Buchen und Kiefern und Tannen — das war köstlich.
Mit Hilfe eines Försters, der mir einen mit Kartoffeln beladenen Ochsenwagen zur Verfügung stellte, konnte ich zahlreiche, gut gelungene Wildaufnahmen machen. Nach kurzer Zeit schon folgten die Tiere vertraut dem Wagen, in dem ich verborgen saß, aus dem von Zeit zu Zeit Kartoffeln fielen, die sofort aufgenommen wurden. Bis auf 8, 6 m kamen die Hochgeweihten heran und machten mir die Arbeit leicht. Ich benutzte eine Voigtländer-Spiegelreflexkamera mit Heliar 4,5, die sich sehr bewährte. — Ein unerschöpfliches Gebiet für den Photographen sind die Industrieanlagen und der Bergbau. „Wie ein Wald erheben sich manchmal zahlreiche hohe Schornsteine über den Kiefernforsten, begrenzen den in Rauch gehüllten Horizont; Hochöfen, Zinkhütten, Steinkohlengruben reihen sich in buntem Wechsel an Koksöfen, Walzwerke und Eisengießereien."
Leider hat uns die Teilung Oberschlesiens schwer geschädigt, Polen aber ungeheuren Gewinn gebracht. Die an Kohlen reichsten Gruben sind verloren, und schmerzlich ist es, wenn die Grenzziehung mitten durch den Stollen geht und damit ungeheure Schwierigkeiten heraufbeschwört. Auch viele Teile des Großgrundbesitzes sind durchschnitten. An fruchtbaren Äckern und wogenden Ähren wird plötzlich durch Grenzwachen und Zoll Halt geboten. Da werden dann auch wieder die Schrecken der Nachkriegszeit im oberschlesischen Grenzgebiet lebendig. Franzosen, Engländer, Italiener und polnische Insurgenten hatten die Gewalt, und ich erinnere mich noch jener Nacht, in der alle Zugangsbrücken Oberschlesiens von den Polen gesprengt wurden, um das Land rechts der Oder ungehindert in ihre Hand zu bekommen. Wie die Aufständischen der Polen gehaust haben, konnte ich feststellen, als mir der Auftrag wurde, eines der von den Polen in die Luft gesprengten und ausgebrannten Schlösser zu photographieren.
Die Fahrt nach dieser Stelle im Auto in Begleitung eines italienischen Offiziers war so eigenartig und auch gefährlich, daß ich sie hier kurz einfügen möchte. Schon der Weg durch die Wälder und auf vollständig menschenleeren Chausseen war an sich unheimlich. Man hatte das Gefühl, jeden Augenblick beschossen zu werden. Rasend war die Fahrt, bis plötzlich wie aus der Erde gestampft eine Schar Franzosen sich quer über die Straße stellte und uns die Weiterfahrt verwehrte. Ein polnisch sprechender Zivilist führte das Wort, wurde aber von dem italienischen Offizier in so scharfer Form zurechtgewiesen, daß er und die Franzosen es vorzogen, die Straße freizugeben, so daß wir weiterfahren konnten,





Das zerstörte Schloß Schimischow



Kapitale Rothirsche im oberschlesischen Wald



Max Glauer, Oppeln Burg Tost in Oberschlesien

allerdings mit gemischten Gefühlen und den Revolver entsichert in der Hand. An Ort und Stelle angelangt, wurde uns ein Bild der Verwüstung geboten, wie wir es uns nicht vorgestellt hatten (siehe Abbildung). Die verängstigten Einwohner kamen, als sie sahen, daß ihnen keine Gefahr drohte, aus dem Getreide, in dem sie sich in ihrer Angst verborgen hatten, herausgekrochen und erzählten uns die grausigen Vorgänge und wie die Polen gehaust hatten. Über Trümmer und Löcher kletternd, machte ich verschiedene Aufnahmen, und nur die Anwesenheit des italienischen Offiziers hielt die aufständischen Banden ab, irgend etwas gegen mich und meine Arbeit zu unternehmen. Auf die Schreckenszeit der Besatzung durch die Ententetruppen brauche ich hier aber nicht einzugehen, erwähnen muß ich aber doch, daß der Sturm auf den „Annaberg" für den Selbstschutz Oberschlesien ein Ruhmesblatt ist und bleiben wird. Die Abstimmung war für Polen und Frankreich dann eine arge Enttäuschung, und unvergessen bleibt der Tag, an dem, allem Terror zum Trotz, nach Bekanntgabe der Resultate die begeisterten Massen durch die Straßen zogen und das Deutschlandlied sangen. Der Abzug der alliierten Truppen gestaltete sich zu einer Jubelfeier, wie sie auch im Rheinland sicher nicht größer und erhebender begangen wurde.

Was ist eigentlich Werbung? (Schluß von S. 91)

Freilich braucht die Gedankenverbindung keine unmittelbare zu sein, auch die mittelbare kann die beabsichtigte Wirkung erzielen. Unter Umständen ist es sogar besser, wenn der Werbezweck nicht ohne weiteres in Erscheinung tritt. Mit anderen Worten: Man kann auch Vorstellungen erzeugen, die anscheinend auf etwas ganz anderes als auf den Gegenstand der Werbung hinauslaufen. Durch solche scheinbar gegensätzliche Vorstellungen wird manchmal die Neugier sehr stark gereizt.

Im engen Zusammenhange mit den Vorstellungen treten die Gefühle auf. Den Gefühlswirkungen kommt deshalb in der Werbung eine große Bedeutung zu. In der Tat reagieren die meisten Leute auf bestimmte Einflüsse mehr mit dem Gefühl als mit dem Verstande. Die Werbung richtet sich deshalb auch in der Regel mehr an das Gefühl als an den urteilenden Verstand. Da nun die Gefühle im Menschen außerordentlich vielfältig sind, so gleichen sie einem Instrument mit unendlich vielen Tönen — auf dem der Werber geschickt zu spielen versteht oder es wenigstens können soll. Schon Farben können bestimmte Gefühle erzeugen. So wirkt, was ja jedem Photographen geläufig ist, ein Bild im braunen Ton wärmer als im schwarzen; grüne Töne wirken leicht giftig, gewisse blaue erzeugen Vorstellungen und Gefühle von Kälte usw.

Eine Werbung wird in der Regel von dem Umworbenen nur dann gut aufgenommen, wenn angenehme Gefühle wachgerufen werden. Auch hier ein Beispiel: Eine Versicherungsgesellschaft ver-



Felici, Rom, Aufnahme von der Unterzeichnung des Konkordates zwischen Deutschland und dem Papst



Vom Reichswehrkonzert und Riesenfeuerwerk in Berlin

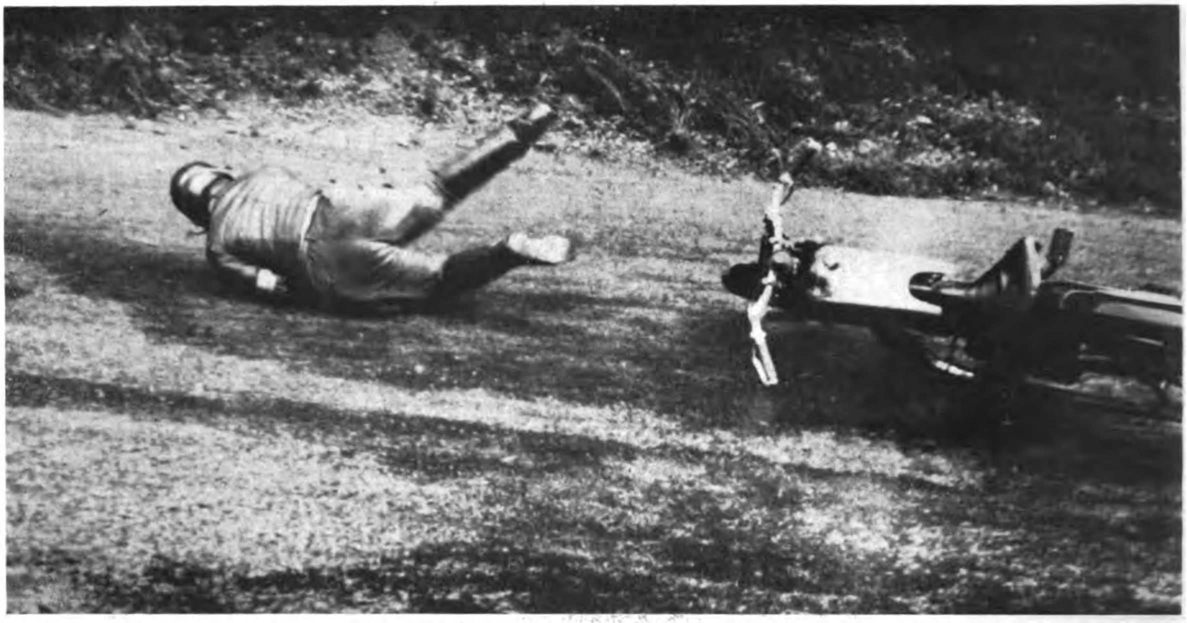
wendet, um die Notwendigkeit einer Lebensversicherung darzutun, die Aufnahme eines „abgerissen" aussehenden Kindes als Werbung. Wird das Kind auf den Beschauer sympathisch wirken? Gewiß nicht, vielmehr wird das Bild ein Gefühl der Armut, des Elends und der damit verbundenen Begleiterscheinungen auslösen; es wird also Gefühle erwecken, die der Mensch von sich abzuwehren sucht. Ganz anders wirkt dagegen eine Aufnahme, die die Hinterbliebenen des Versicherten in behaglichen Lebensumständen zeigt: Hier tritt das Angenehme in den Vordergrund; der Werbezweck wird durch sympathische Wirkungen erreicht. Aus dieser Tatsache haben übrigens die Versicherungsgesellschaften eine Lehre gezogen: Während sie früher unangenehme Gefühle in den zu Umwerbenden erweckten, suchen sie heute durch sympathische Gefühle zu wirken.

Die Gefühlswirkung läßt sich erheblich steigern durch Kontrastwirkung, z. B. durch Gegenüberstellung zweier Photos, von denen das eine die unangenehme, das andere die angenehme Seite einer Sache zeigt. So zeigten z. B. die amerikanischen Farben- und Lackfabriken in ihrem großen Werbefeldzug zur stärkeren Verwendung von Farben und Lacken häufig Wohnstätten in verfallenem Zustande und daneben solche, die durch die rechtzeitige Anwendung von Farbe und Lack wohlerhalten waren. Allerdings erfordern solche Gegenüberstellungen ein gewisses Vertrautsein mit den Werbewirkungen, weil es ja darauf ankommt, die angenehmen Gefühle zu steigern. Das gleiche gilt selbstverständlich in demselben Maße vom gesprochenen und geschriebenen Wort. Es ist ein großer Unterschied, ob ich z. B. jemandem sage, daß alle seine Verwandten vor ihm sterben würden oder daß er länger leben werde als alle seine Verwandten. Der Sinn ist genau der gleiche, nur hört man im ersten Falle „sterben", und das klingt unangenehm im Ohr, im zweiten aber wiegt der freundliche Gedanke „leben" über. An diesem einfachen Beispiel möge der Leser ermessen, auf welche Feinheiten es häufig in der Werbung ankommt.

Auf die Erinnerungswirkung wird der mit Werbeaufnahmen beauftragte Photograph nur selten von Einfluß sein können, doch soll sie der Vollständigkeit wegen erwähnt werden. Der Straßenhändler, der seine Waren mit großer Zungenfertigkeit anpreist, rechnet damit, daß sie sofort gekauft werden. Nicht so der Fabrikant eines Markenartikels. Er erwartet nicht, daß der Leser seines Inserats oder der Beschauer seines Plakats nun sofort in das nächste Geschäft geht und die angebotene Ware kauft, sondern seine Werbung geht darauf aus, dem kaufenden Publikum den Gedanken an seine Ware so vertraut zu machen, daß es gelegentlich kauft. Der geschickte Werber wird durch ständige Wiederholung des Werbeinhaltes den Gedanken im Käufer erzeugen, er kenne die angebotene Ware bereits. Tatsächlich „kennt" jeder Mensch auch gewisse Artikel und hält sie ohne weiteres auch dann für gut, wenn er dafür als Käufer gar nicht in Frage kommt. Die ständige Wiederholung der Werbeankündigungen hat sie ihm vertraut gemacht.

Endlich die Willenswirkung. Wenn wir hier nur die kaufmännische Werbung in Frage ziehen, so ist ihr Endzweck, eine bestimmte Ware zu verkaufen. Jede Werbung, die diesen Zweck nicht erreicht, ist verfehlt. Das ist zwar eine Selbstverständlichkeit, doch wird man oft feststellen, daß der Werbende durchaus nicht immer in systematischer Weise auf diesen Endzweck hinarbeitet. Nur zu oft stellt er sich auf den Standpunkt, die Werbung müsse ihm „gefallen". (Die Eigenliebe spielt hier meist die ausschlaggebende Rolle!) Darauf kommt es natürlich durchaus nicht an; maßgebend ist einzig und allein die Wirkung auf die dafür in Betracht kommenden Kreise. Jede richtig verstandene Werbung muß immer aus der Vorstellungs- und Gefühlswelt des zu umwerbenden Personenkreises heraus gemacht werden. Es wird deshalb für den Werbephotographen nicht unwichtig sein, zu wissen, auf welchen Personenkreis die Wirkung eines Photos berechnet sein soll. Es ist durchaus nicht unmöglich, daß eine bestimmte Werbung dem Werber persönlich unsympathisch sein und doch eine ausgezeichnete Wirkung entfalten kann.

Alle diese Werbewirkungen sollen also letzten Endes in eine Willenshandlung — kaufmännisch gesehen in einen Kauf — einmünden. Sind alle anderen



Der geschickt erfaßte Sturz bei dem Dirt-Track-Rennen in Paris

Wirkungen richtig berechnet, so wird die Willenswirkung gewissermaßen automatisch zustande kommen. Gewiß lassen sich die einzelnen Wirkungen nur selten genau abgrenzen; sie werden sich ergänzen oder vermischen; die eine wird stärker in die Erscheinung treten als die andere, oder diese oder jene wird ganz fehlen. Die hier dargelegten Grundsätze stellen sozusagen das Ideal einer Werbung dar. Wenn sich nun auch die ideale Werbung nur selten oder vielleicht niemals erreichen lassen wird, so ist es doch höchst wichtig, die Wege zu ihr zu kennen.

H. Kaspar.

Verschiedenes

Reporterkameras

Wer sich noch nicht mit der Bildreportage befaßt hat, sieht vielfach das Ideal der Reporterkamera in der Spiegelreflex. Die Praxis beweist ihm dann sehr bald das Gegenteil. Zunächst ist die Haltung in Brusthöhe nicht vorteilhaft. Oft wird einem durch das Publikum das Blickfeld des Objektivs versperrt. Es bleibt dann nur der Ausweg, die Kamera mit nach unten gerichtetem Spiegel über den Kopf zu halten, wobei manche Aufnahme verwackelt wird. Bei vielen Gelegenheiten ist es nachteilig, daß eine immerhin meßbare Zeit verstreicht, bis nach dem Niederdrücken des Auslösers der Spiegel seine obere Lage einnimmt und darauf erst der Verschluß abrollt. Man arbeitet daher vor allem bei schnell bewegten Objekten nicht immer zuverlässig genug. So kann es z. B. geschehen, daß man von einem Rennwagen gerade noch den Schwanz auf der Platte hat. Rechnet man dazu noch das meistens hohe Gewicht und die Ausmaße der Spiegelreflex, so wird es verständlich, daß man als Pressephotograph die Schlitzverschlußkamera bevorzugt. Der meist verwendete Ikonometersucher erlaubt es, ein rasch bewegtes Objektiv schon zu beobachten, bevor es in das Gesichtsfeld des Suchers kommt. Der Verschluß läuft sofort nach dem Auslösen ab, so daß das Objekt richtig im Bild sitzt.
Seit Jahren bevorzugt der Reporter bei der Schlitzverschlußkamera das Format von 13 × 18 cm. Damit macht er sich seine Arbeit oft unnütz schwer. Viele Reporter sind daher schon zur 9 × 12-Schlitzverschlußkamera übergegangen. Mit Hilfe moderner Vergrößerungsapparate ist es ja auch eine Kleinigkeit, Reproduktionsvorlagen in jeder gewünschten Größe anzufertigen, wozu man kaum mehr Zeit benötigt als zum Kontaktkopieren großer Originalnegative. Den letzten Schritt nach vorn bedeutet die Benutzung der Leica für die Bildberichterstattung. Die Kupplung zwischen Objektiveinstellung und Entfernungsmesser sichert höchste Aufnahmebereitschaft. Dadurch büßt auch das Arbeiten mit Objektiven höchster Lichtstärke seine Schwierigkeiten ein.
Man kann jedoch nicht schlechthin jedem Reporter den Rat geben, seine bisher benutzte Kamera gleich in die Ecke zu stellen und dafür nur noch die Leica zu nehmen. Wenn es die Mittel erlauben, wird man sich aber doch die Leica anschaffen und mit ihr zunächst neben der alten Kamera arbeiten. Ec.

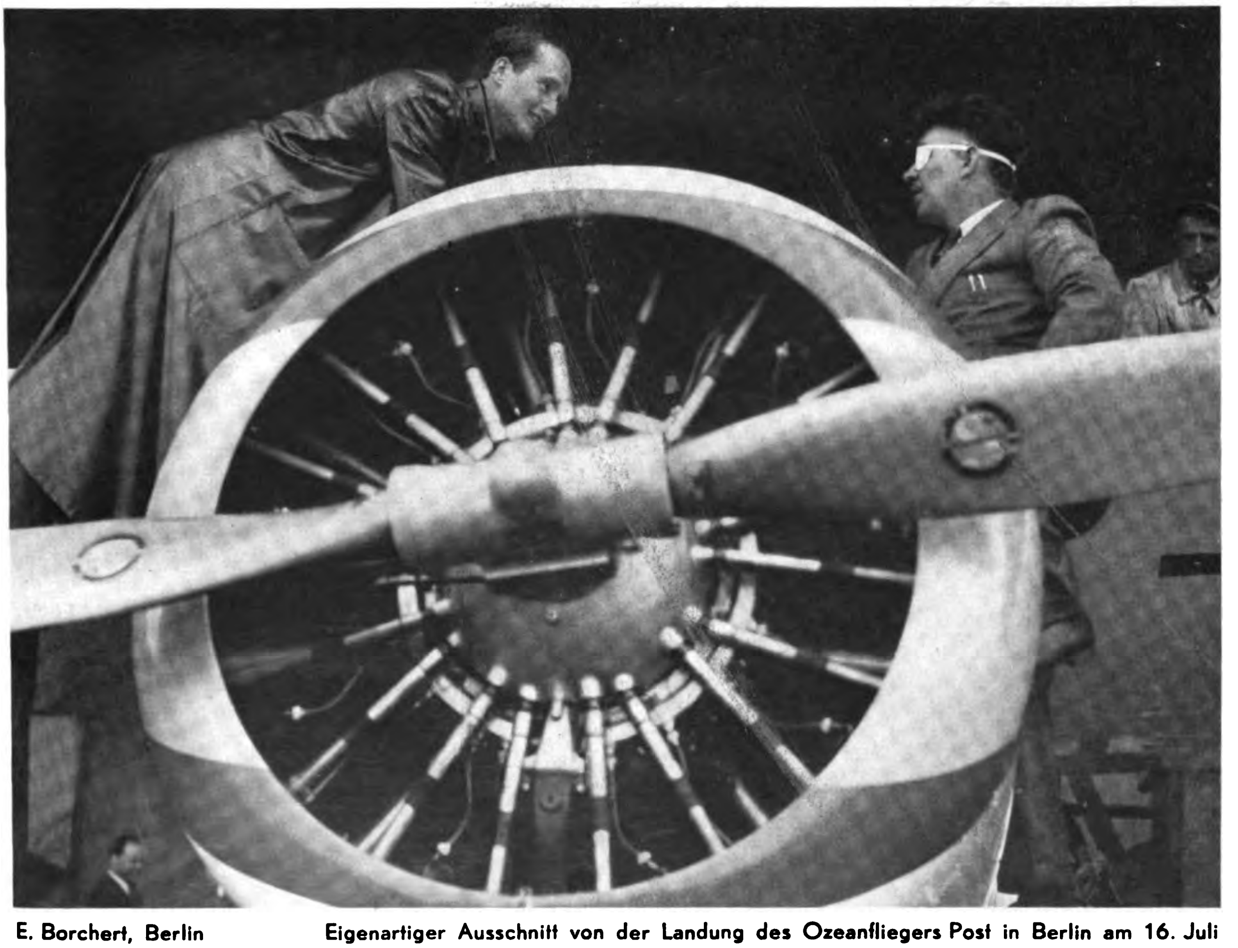
Pressephotograph und orthochromatische Photographie

Die Zeiten sind noch nicht vergessen, in denen der Bildberichterstatter in erster Linie auf eine möglichst hohe Allgemeinempfindlichkeit seines Aufnahmematerials sah, während die Farbenempfindlichkeit Nebensache war. Man nahm es eben als selbstverständlich hin, daß die damaligen höchstempfindlichen Platten überhaupt nicht sensibilisiert waren oder doch nur eine sehr geringe Farbenempfindlichkeit hatten, die sich praktisch nicht auswirken konnte.
Heute hat sich das Blatt vollständig gewendet. In kurzen Zeitabständen hat man die Allgemeinempfindlichkeit unserer Platten und Filme mehrfach gesteigert. Dabei hat man immer auch die Farbenempfindlichkeit mit erhöht. So liegt, um nur zwei Beispiele zu nennen, in der Isochrom-Emulsion der Agfa ein höchstempfindliches Ortho- und in der

Kodak - SS - Emulsion ein höchstempfindliches Panchromaterial vor.
Die von stark farbenempfindlichen Schichten gebotenen Möglichkeiten kann der Reporter bei vielen Gelegenheiten erfolgreich ausnutzen. Ein Beispiel: Es sind Aufnahmen von einer Segelregatta zu machen. Hell stehen die Segel vor blauem Himmel, an dem sich mächtige Wolken zeigen. Bei der Bildberichterstattung alten Stiles sieht man in den Booten das eigentliche Motiv und nimmt keinen Anstoß daran, daß man durch Benutzung eines Materials ungenügender Farbenempfindlichkeit eine Aufnahme zustande bringt, die vollkommen tonfalsch ist. Derartige Pressephotos scheiden heute fast immer von der Annahme aus, wenn sie zu gleicher Zeit mit den Aufnahmen eines Kollegen auf den Redaktionstisch kommen, der sich die Vorteile moderner Emulsionen zunutze zu machen weiß.
Ein Filter war früher für den Reporter ein meistens sehr überflüssiges Möbel. Es verzögerte bei Platten geringer Farbenempfindlichkeit so stark, daß kurze Momentaufnahmen meistens ganz unmöglich waren. Bei hochfarbenempfindlichen Materialien genügt heute für eine gute Tonwertwiedergabe ein helles Filter, das nur wenig verzögert, so daß man auch bei weniger günstigem Licht noch gefilterte Momentaufnahmen machen kann.
Neben dem angeführten Beispiel ist eine tonrichtige Photographie bei vielen anderen Gelegenheiten erstrebenswert. Es sei auf den Rasensport hingewiesen. Hier haben wir es in der Hand, das Grün des Rasens heller als bisher wiederzugeben und dadurch Aufnahmen zu schaffen, die sich von dem Herkömmlichen vorteilhaft unterscheiden. Das gleiche ist bei Wintersportaufnahmen der Fall. Porträts in der Öffentlichkeit genannter Persönlichkeiten gewinnen an Ähnlichkeit durch tonrichtige Wiedergabe. Der mit der Zeit gehende Reporter muß also diesem Gebiet notgedrungen sein Augenmerk zuwenden, wenn er nicht von einem fortschrittlicheren Kollegen überflügelt werden will. Ec.

Aufnahmen um die Ecke

Für den Pressephotographen ist es bei vielen Gelegenheiten vorteilhaft, wenn er seine Tätigkeit möglichst unauffällig ausüben kann. Man hat für diesen Zweck früher sogenannte Geheimkameras empfohlen, die heute jedoch jedes Kind erkennen würde. Die Kamera als solche zu tarnen, hat daher nur ausnahmsweise Zweck. Es genügt schon, wenn der Bildberichterstatter scheinbar etwas anderes zu photographieren scheint als das, was er tatsächlich aufzunehmen beabsichtigt. Dazu verhilft ihm die Aufnahme um die Ecke.
Besonders einfach lassen sich derartige Aufnahmen mit der Leica und dem zugehörigen Winkelsucher ausführen. In ihm wird der Gang der Lichtstrahlen um 90° geknickt. Man sieht also scheinbar geradeaus, in Wirklichkeit aber seitlich im rechten Winkel. Dadurch vermeidet man fast immer, daß man die Aufmerksamkeit von Personen auf sich lenkt, die man photographieren will. Auch die Scharfeinstellung kann man bei den Modellen II und III der Leica um die Ecke vornehmen.
Bei einer normalen Schlitzverschlußkamera kann man die Beobachtung des Aufnahmegegenstandes ebenfalls um die Ecke vornehmen. Am Zielstachel



E. Borchert, Berlin — Eigenartiger Ausschnitt von der Landung des Ozeanfliegers Post in Berlin am 16. Juli

oder Zielrahmen des Durchsichtsuchers muß man dazu einen kleinen Spiegel anbringen. Er hat mit dem Zielrahmen einen Winkel von 45° zu bilden und muß schnell anzustecken und abzunehmen sein. Wenn man selber diese kleine Arbeit nicht ausführen kann, überträgt man sie einem Mechaniker. Diese Einrichtung am Sucher erfüllt ihren Zweck und stellt sich ganz bedeutend billiger als ein Umkehrspiegel oder -prisma vor dem Objektiv, woran man vielleicht auch denken könnte. En.

Für unbemerkte Aufnahmen

ist die Limousine besonders geeignet, wenn ihre hinteren Fenster Gardinen haben. Ein Spalt in der Gardine gibt genug Raum für Objektiv und Sucher. Selbstverständlich benötigt man dazu einen Fahrer, da man nicht selber gleichzeitig lenken und knipsen kann. Etwas anderes ist es, wenn man sich mit dem Wagen vor einem Gebäude aufstellen kann. Um den parkenden Wagen kümmert sich selten jemand, und der Photograph im Hintersitz wird kaum bemerkt.

Wenn es geht, wird man die Aufnahme bei geöffnetem Fenster machen. Die Spiegelscheibe selber stört die Schärfe nicht wesentlich. Wohl aber kann das durch Schmutz und Staub erfolgen. Außerdem können Reflexe in den Scheiben stören. Bei Aufnahmen durch die Seitenfensterscheibe lassen sich Reflexe dadurch vermeiden, daß man die Gardine des gegenüberliegenden Fensters zuzieht. Schwierigkeiten können in dieser Beziehung Aufnahmen durch das rückwärtige Fenster machen. Muß man durch die Fensterscheibe photographieren, so putze man sie vorher gründlich auf beiden Seiten.

Bei Aufnahmen aus dem fahrenden Wagen muß man kurz genug belichten, um Bewegungsunschärfen zu vermeiden. Man belichtet dabei genau so lange, wie man von einem festen Standpunkt aus einen langsam fahrenden Wagen aufnehmen würde. Bei Aufnahmen dieser Art muß man unbedingt mit der Kamera vertraut sein und vor allem Entfernungen sicher schätzen können. Denn man überholt eine Person in ein, zwei bis drei Sekunden und verpaßt dabei leicht die richtige Gelegenheit. Ist das geschehen, so lasse man den Wagen halten und mache die Aufnahme, wenn die Person den Wagen überholt. Bei den ersten Versuchen wird man meistens keine vollen Erfolge erzielen, was aber nach einiger Übung in 90 Prozent aller Fälle möglich ist. Ec.

Farbige Reproduktionen

Gelegentlich wird man auch vor die Aufgabe gestellt, eine Farbenaufnahme zu machen, nach der im Wege des Buch-, Tief- oder Offsetdruckes Drei- oder Vierfarbendrucke angefertigt werden sollen. Einer derartigen ungewohnten Arbeit stehen die meisten Photographen ratlos gegenüber. Gewöhnlich verfallen sie dann darauf, nach bekannten Regeln drei Teilnegative aufzunehmen und sie der Klischeeanstalt einzusenden. Das wird meistens nichts Vernünftiges. Es soll von den Schwierigkeiten abgesehen werden, die schon bei der Aufnahme mit einer normalen Kamera entstehen. Wer hier nicht sehr große Erfahrungen hat, ist auch nicht imstande, Farbauszüge auch nur einigermaßen auf ihre Brauchbarkeit zu beurteilen. Außerdem hat dann der Farbätzer keine Vorstellung, wie das Original aussieht.

In solchen Fällen bedient man sich am besten der Farbrasterphotographie, z. B. nach dem Agfacolor-Verfahren. Die Technik ist an sich nicht schwierig und bald zu erlernen. Bei richtiger Belichtung und sachgemäßer Entwicklung lassen sich Aufnahmen mit guter Farbentreue erzielen. Sehr wertvoll ist meistens die Möglichkeit, das Farbendiapositiv mit dem Original auf Richtigkeit der Farben zu vergleichen, um nötigenfalls die Aufnahme wiederholen zu können. Von dem Farbrasterdiapositiv fertigt der Reproduktionstechniker seine drei oder meistens vier Farbauszüge an. Es ist dabei nützlich, wenn das Farbendiapositiv etwa um ein Drittel größer ist, als die eigentliche Farbenreproduktion werden soll. Keinesfalls darf man dem Reproduktionsphotographen ein zu kleines Diapositiv anliefern, das er vergrößern soll. Nn.

Zu unseren Bildern

Der kritische Beschauer, der den dargestellten Menschen nicht kennt, wird ein Porträt nur auf Lebendigkeit und bildhafte Wirkung beurteilen, während für den, dem der Dargestellte nahesteht, die Ähnlichkeitsforderung an erster Stelle steht. Diese aber ist keine feststehende, sondern veränderliche, abhängig von Dauer und Art der Bekanntschaft, von der Neigung, Abneigung, Gewöhnung, Umgebung — kurz, sie ist Gefühlsmomenten unterworfen und damit wandelbar. Durch Übung im Erkennen des Sichtbaren, Entgegenkommen des Modells, Nachfühlen des Seelischen kann der Photograph wohl sein Ziel, ein allseitig befriedigendes Resultat, erreichen, wird es aber nie mit Sicherheit voraussagen können. Hier liegt ja das Problem des Porträts überhaupt, mit dem der Photograph dauernd zu kämpfen hat, welches seine Arbeit so sehr erschwert, daß er sich mehr an die Erfüllung der ersten Bildforderungen: Lebendigkeit und bildhafte Wirkung, wird halten müssen, greifbare Werte, die heute durch kürzeste Momentaufnahmen, bei handlichster Apparatur und lichtempfindlichstem Material gegen früher ganz erheblich leichter zu schaffen sind. Insofern ist das Mädchenbildnis von Pecsi vortrefflich, lebendig im Ausdruck und gut im knappen Ausschnitt, hübsch auch das Kinderbild von Hege, ebenso die originelle wie lebendige Kinderszene in der Badewanne und die Speerwerferin, während Röhr seinen Soldaten richtig „komponierte".

Besonders hervorgehoben werden muß dann die ausgezeichnete Bildreportage von Jakobsen, in der das Wichtige in größter Klarheit und Schärfe festgehalten ist. Kein interessierter Photograph kann heute vor solchen Leistungen, wie wir sie auch in der letzten Zeit wiederholt zeigen konnten, gleichgültig bleiben.

Hinzuweisen ist dann noch auf die interessanten Autoaufnahmen von Rumbucher und die Illustrationen von Glauer zu seinem Aufsatz über Oberschlesien.

Die Ausstellung „Die Kamera"

vom 4. bis 19. November in Berlin wird von der Gemeinnützigen Berliner Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-Ges. m. b. H. unter Mitwirkung der einschlägigen Verbände veranstaltet. Sie wird ein umfassendes Bild des gegenwärtigen Standes der deutschen Photographie sowie des deutschen Druck- und Reproduktionsgewerbes geben. Beteiligt sind:

Reichsverband deutscher Bild-Berichterstatter, Reichsverband deutscher Amateurphotographen, Verband deutscher Amateurphotographen-Vereine e. V., Centralverband Deutscher Photographen-Vereine und -Innungen, Photographeninnung (Zwangsinnung) zu Berlin, Reichsverband des deutschen Photohandels e. V., Fachgruppe Photospezialgeschäfte, Fachgruppe Photooptiker, Fachgruppe Photodrogisten, Deutscher Buchgewerbeverein, Deutscher Buchdruckerverein E. V., Verband Deutscher Offset- und Steindruckereibesitzer e. V., Bund der chemigraphi-

schen Anstalten, Kupfer- und Tiefdruckereien Deutschlands.

Adresse: Gemeinnützige Berliner Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-G. m. b. H., Berlin-Charlottenburg 9, Ausstellungshallen am Kaiserdamm.

Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Bild-Berichterstatter

Organisation

Der Vorstand des Reichsverbandes Deutscher Bild-Berichterstatter e. V. ist in der Generalversammlung vom 17. Juli wie folgt bestellt worden:

Vorsitzender: Dr. F. K. Herrmann, in Firma Atlantic Photo-Gesellschaft m. b. H., Berlin SW 68, Schützenstraße 67.

Schriftführer: Carl Engelmann, in Firma Robert Sennecke, Illustrationsverlag, Berlin SW 11, Hallesches Ufer 9.

Schatzmeister: Hermann Hoffmann, in Firma Scherls Bilderdienst, Berlin SW 68, Zimmerstraße 35—41.

Beisitzer: Wilhelm Braemer, in Firma P B Z. Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll, Berlin SW 68, Friedrichstraße 214, zugleich Leiter der Fachschaft der Bild-Berichterstatterfirmen.
Karlheinz Fremke, angestellter Bildberichterstatter, in Firma P B Z, Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll, zugleich Leiter der Fachschaft der Angestellten.
Rolf Petersen, Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 64, zugleich Leiter der Fachschaft der freien Bildberichterstatter und freien Mitarbeiter der illustrierten Presse.

Juristischer Beisitzer: Rechtsanwalt und Notar Dr. Alwin Conrad, Berlin W 50, Augsburger Straße 7.

Der juristische Beisitzer des Vorstandes des Reichsverbandes Deutscher Bild-Berichterstatter, Herr Alwin Conrad, wird alle juristischen Angelegenheiten des Reichsverbandes Deutscher Bild-Berichterstatter e. V. und seiner Mitglieder in bezug auf Urheberrechtsfragen und sonstige Rechtsstreitigkeiten erledigen.

Ferner wurden bestellt:

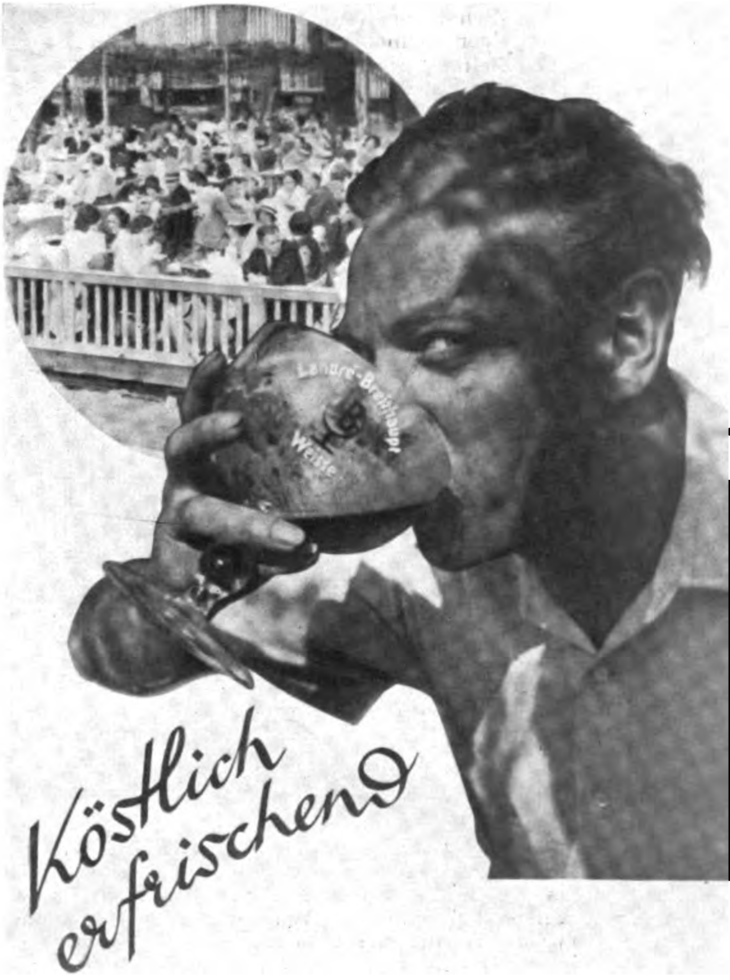
als Leiter der Gruppe Norddeutschland (vorläufig Hamburg, Bremen, Lübeck, Schleswig-Holstein und Hannover umfassend): Alfred Jürgens, Hamburg 39, Himmelstraße 7;

als Leiter der Gruppe Süddeutschland (vorläufig Bayern, Baden, Württemberg und Rheinpfalz umfassend): Wilhelm Wißmann, München 2 C 1, Pfandhausstraße 8.

In Vorbereitung ist der Aufbau einer Gruppe Mitteldeutschland durch Herrn Max Löhrich, in Firma „Leipziger Presse-Büro", Leipzig S 3, Fichtestraße 36. Ferner hat der Kollege Walter Kretschmar, Breslau 13, Moritzstraße 23, die Fühlungnahme mit den Breslauer bzw. schlesischen Bildberichterstattern aufgenommen, um eine Orts- bzw. entsprechende Landesgruppe Schlesien aufzubauen.

Regelung der Zulassung von Bildberichterstattern bei offiziellen Veranstaltungen

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat in einem Erlaß an die nachgeordneten Stellen festgelegt, daß bei Versammlungen, Aufmärschen, Kundgebungen, Empfängen und dergleichen Veranstaltungen, an denen der Herr Reichspräsident, der Herr Reichskanzler, ein Reichs- bzw. Staatsminister oder deren Stellvertreter teilnehmen, als Bildberichterstatter nur diejenigen Personen zugelassen werden sollen, die vom Reichsverband Deutscher Bild-Berichterstatter e. V. namhaft gemacht werden und für diese betreffende Veranstaltung besondere Ausweise erhalten. Die Leiter solcher Veranstaltungen wenden sich daher jeweils an den Reichsverband Deutscher Bild-Berichterstatter e. V., Berlin SW 68, Schützenstraße 67, um mit ihm gemeinsam künftig die Zulassung von Bildberichterstattern zu regeln.



Hajek-Halke, Berlin Photomontage als Werbephoto

Belegphotos für die Reichs-Lichtbildstelle

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Abteilung II, wünscht für den Aufbau der Reichs-Lichtbildstelle von allen Pressephotographien, die politische Ereignisse darstellen oder den Neuaufbau des Reiches in bezug auch auf Arbeitsdienst und ähnliches behandeln, kostenlose Abzüge. Diese Belegphotos sind, auf der Rückseite mit entsprechendem erklärenden Text und dem Stempelabdruck des Urhebers versehen, einzureichen an Herrn Referenten Kurzbein, Abt. II des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin W 9, Voßstraße 9. Die Belegphotos werden, wie dem Reichsverband Deutscher Bild-Berichterstatter zugesichert wurde, auf keinen Fall an Dritte weitergegeben. Wenn sich Interessenten für die Aufnahmen finden, werden dieselben zwecks Erwerbs der Abdrucksrechte usw. an die Urheber verwiesen.

Kleine Mitteilungen.

Aus der Industrie.

Leitz - Summar 1 : 2, F/5 cm. Die neuen, vornehm ausgestatteten Broschüren „Leica, die Kamera der Zeit“ und „Ein Zwiegespräch über die auswechselbaren Leica-Objektive“ berichten unter anderem, daß das „Summar“ in zwei Ausführungen geliefert wird: in feststehender Fassung (130 *RM*) und in Versenkfassung (155 *RM*). Da infolge starken Auftragseinganges auf Leica, Modell III, die Fabrikation zur Zeit sehr überlastet ist, werden die ersten herauskommenden Serien des feststehenden Summars zunächst für Erledigung der zahlreichen bereits vorliegenden Aufträge benötigt, so daß Liefertermin für weitere Aufträge vorläufig nicht anzugeben ist; auch für Lieferung des Summars in versenkbarer Fassung ist noch kein endgültiger Termin nennbar.

Besitzer eines feststehenden „Summar“ können dieses jederzeit in ein solches mit Versenkfassung umbauen lassen. Im übrigen bringen die oben erwähnten Broschüren vielerlei, sehr wertvolle praktische Winke für die Ausübung der Leica-Photographie, und ganz besondere Beachtung verdienen die zahlreichen prächtigen Reproduktionen von höchst gelungenen Aufnahmen verschiedenen Genres. Vermerkt sei noch, daß zu dem Gesamtkatalog 1933 ein kleiner Nachtrag erschienen ist, der die jüngsten Leica-Neuerscheinungen enthält. Der großen Zahl der Leica-Freunde werden diese instruktiven Schriften mit ihren wertvollen Anregungen zu vielerlei Bildstudien sehr willkommen sein. h.

Erhebliche Fortschritte in der Vergrößerungstechnik bringt die Erweiterung des Fabrikationsprogramms der Mimosa AG. für Bromsilberpapiere. Das beliebte Bromosa-Papier wird jetzt auch in einer weichen Gradation geliefert. Dieser Härtegrad, der bisher beim Bromosa-Papier fehlte, erhöht die Zahl der Bromosa-Gradationen auf vier; es gibt also jetzt: weich, normal, hart und extra-hart. Die extra-harte Gradation hat eine Steigerung in der Härte erfahren, ohne aber an Empfindlichkeit einzubüßen. Es dürfte die empfindlichste überhaupt sein. Lange Belichtungszeiten, wie sie bei extra-harten Gradationen sonst meist erforderlich sind, kommen also für Bromosa extra-hart nicht in Frage. Ein weiterer Fortschritt ist, daß es der Mimosa AG. gelungen ist, die Gelbempfindlichkeit des Bromosa-Papiers so weit herabzusetzen, daß das Papier ohne weiteres bei gelbem Licht verarbeitet werden kann. Die helle Dunkelkammer wird dadurch mehr und mehr zur Tatsache. Bei gelbem Licht arbeitet es sich sicherer, bequemer und besser als bei rotem Licht. In Zukunft wird also der Vergrößerungsraum ebenso hell sein wie der Kopierraum. Die Bromosa-Papiere sind ferner um verschiedene neue Oberflächen und Körnungen bereichert worden, die ebenfalls in vier Gradationen geliefert werden. Besonders mag davon die neue Sorte chamois velvet hervorgehoben werden; sie vereinigt Vornehmheit mit großer Lebendigkeit des bildlichen Ausdrucks. Mit dieser Sorte werden Sie Ihrer Kundschaft etwas sehr Reizvolles bieten.

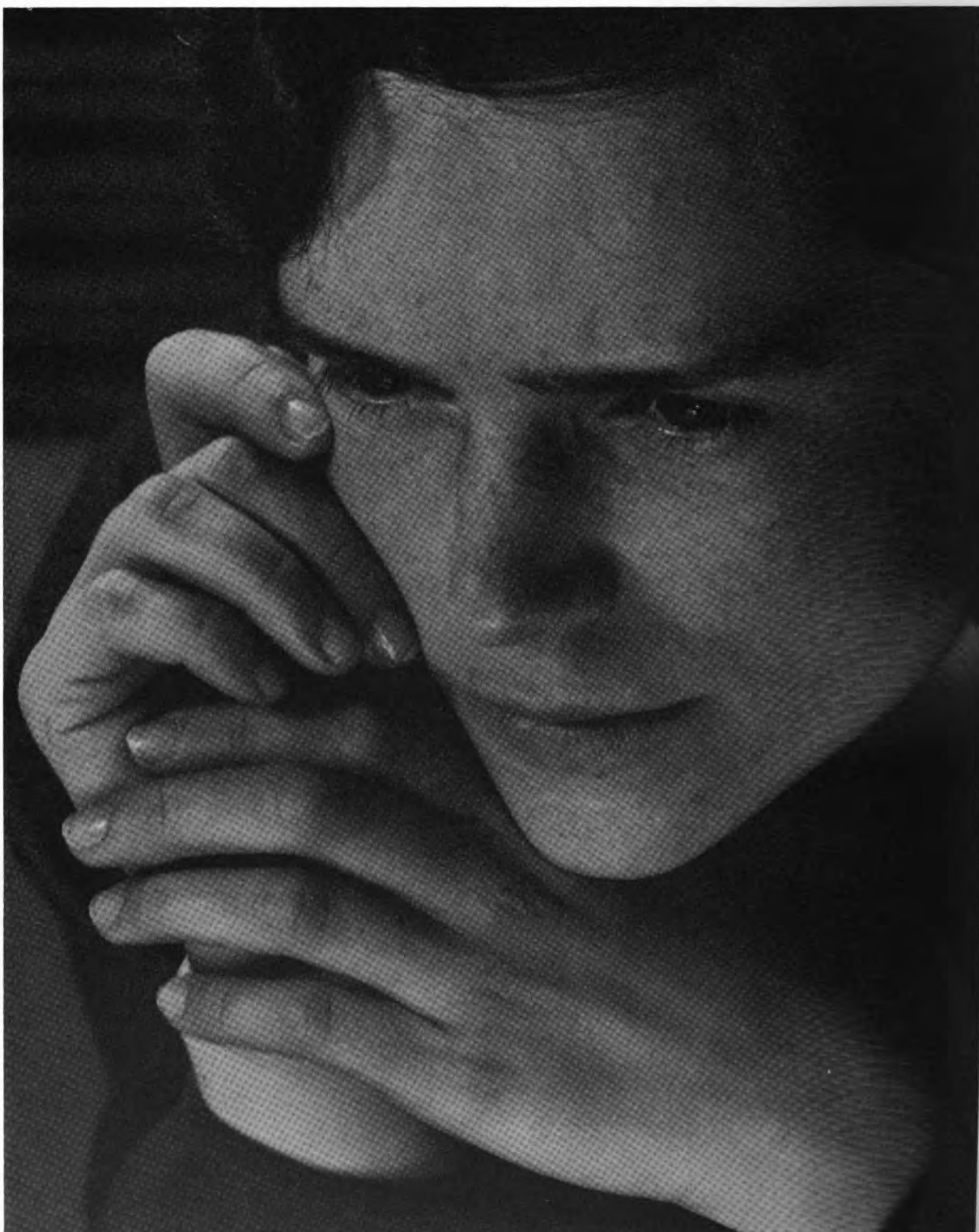
Rodenstock-Neuheit. Die von der Photoabteilung der Optischen Werke G. Rodenstock in München angekündigte Kameraneuheit ist dieser Tage erschienen: eine wohlfeile Rollfilmkamera mit direkt gekuppeltem Entfernungsmesser! „Clarovid“ heißt die neue Schöpfung. Als Format wurde die trotz der vielen Kleinbildmodelle immer noch am meisten gängige Bildgröße 6 × 9 gewählt. Bekanntlich ist der größte Prozentsatz aller Fehlaufnahmen auf ungenügende Bildschärfe zurückzuführen. Ein „scharfes Bild“ ist von jeher die erste und letzte Forderung. Andererseits erfordern Aufnahmen mit den universellen, lichtstarken Objektiven wegen ihrer geringen Tiefenschärfe peinlichst genaue Einstellung. Die Rodenstock-„Clarovid“-Kamera ist daher mit einem optischen Entfernungsmesser, der dank seiner außerordentlich großen Meßbasis auf das Zentimeter genau arbeitet, direkt gekuppelt. Der Objektivtrieb überträgt sich automatisch auf diesen Entfernungsmesser, so daß gleichzeitig auch das Objektiv auf das Zentimeter genau eingestellt ist. Haarscharfe Einstellung erfordert nur wenige Sekunden. Die „Clarovid“ hat ein äußerst stabiles Spritzgußgehäuse, ist solide und präzise bis ins kleinste ausgearbeitet und wird auch den verwöhntesten Ansprüchen genügen. Durch einfaches Niederlegen des Laufbodens springt die Kamera in Gebrauchsstellung auf „Unendlich“. Sie wird mit dem dreilinsigen Anastigmaten „Trinar“ 1 : 4,5 und 1 : 3,9 und dem unsymmetrischen, vierlinsigen, halbverkitteten „Ysar“ in den gleichen Lichtstärken in Pronto-S.- und Compur-S.-Verschluß ausgestattet und ist in den Preislagen von 79—116 *RM* erhältlich.

Das Kodak-Doppelklammersystem wird alle Photographen und Photohandlungen interessieren, die sich mit der Entwicklung von Amateurfilmen beschäftigen. Ein illustriertes Werbeblatt erklärt uns dieses vervollkommnete System näher, die Verarbeitung der Filme wird wesentlich erleichtert, und eine Numerierung sowie nachträgliches Sortieren der Filme wird umgangen. Der untere Teil der Klammer besitzt keine waagerechten Flächen, so daß der Film unmittelbar aus dem Trog in den Trockenschrank gehängt werden kann, ohne daß Wasser an der Klammer haften bleibt und nachher auf den trockenen Film läuft. Das Arbeiten ist ein sehr sicheres, da ein Anschlag zwischen den beiden Zangen der Klammer die richtige Lage des Films zwangläufig besorgt. Ferner wurden, um Unzuträglichkeiten mit Orderzetteln auszuschalten, besondere Numerierungstäfelchen eingeführt, und zwar solche für Filmserien und solche für Bügelserien. Eine andere vorteilhafte Einrichtung bildet Kodaks Kontroll- und Sortiermethode für den Positivprozeß. Es werden hier in einem Sortierkasten ebenfalls praktisch numerierte Täfelchen verwendet. — Alle Institute, die sich mit dem Entwickeln und Kopieren von Amateurfilmen befassen, werden diese Neuerungen freudig begrüßen; man lasse sich die instruktiven Prospekte kommen. h.

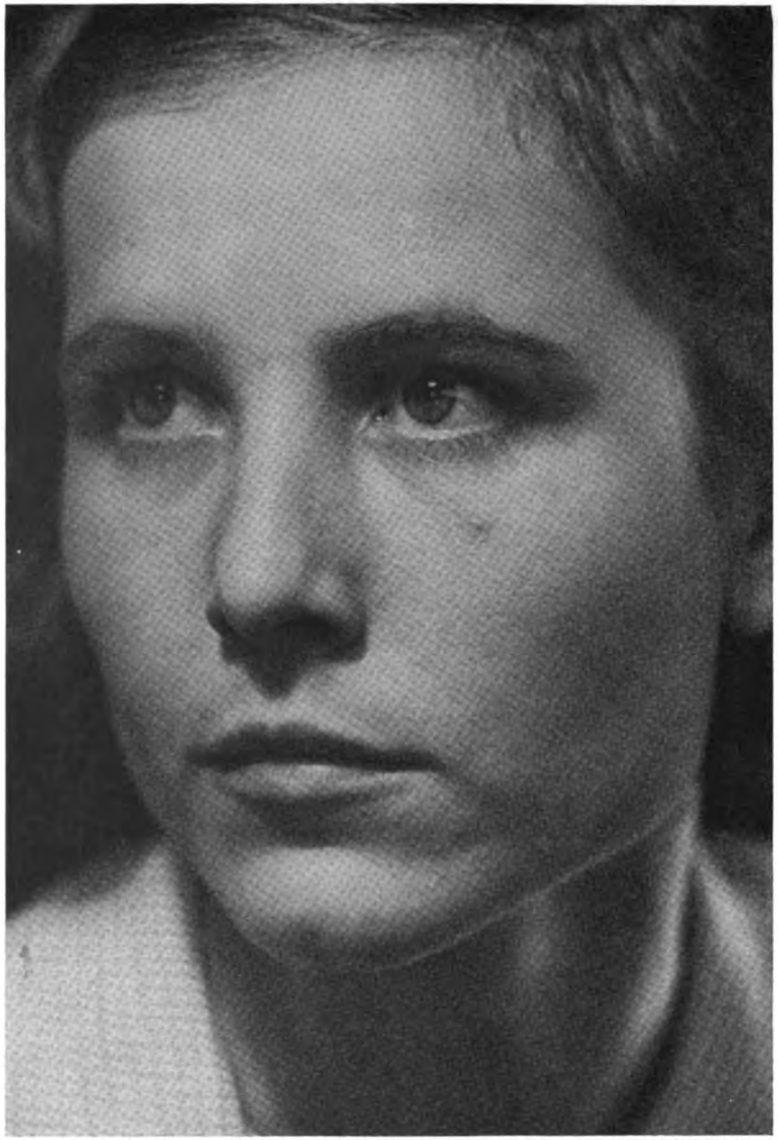
Die unreinen Bestandteile des Wassers, z. B. Eisen, Kalk, Mangan, Sandkörnchen, Korrosionsteile der Wasserleitungen und alle sonstigen nicht gebundenen Schwebestoffe, sind bekanntlich große Schädlinge für die empfindlichen Schichten der Filme,

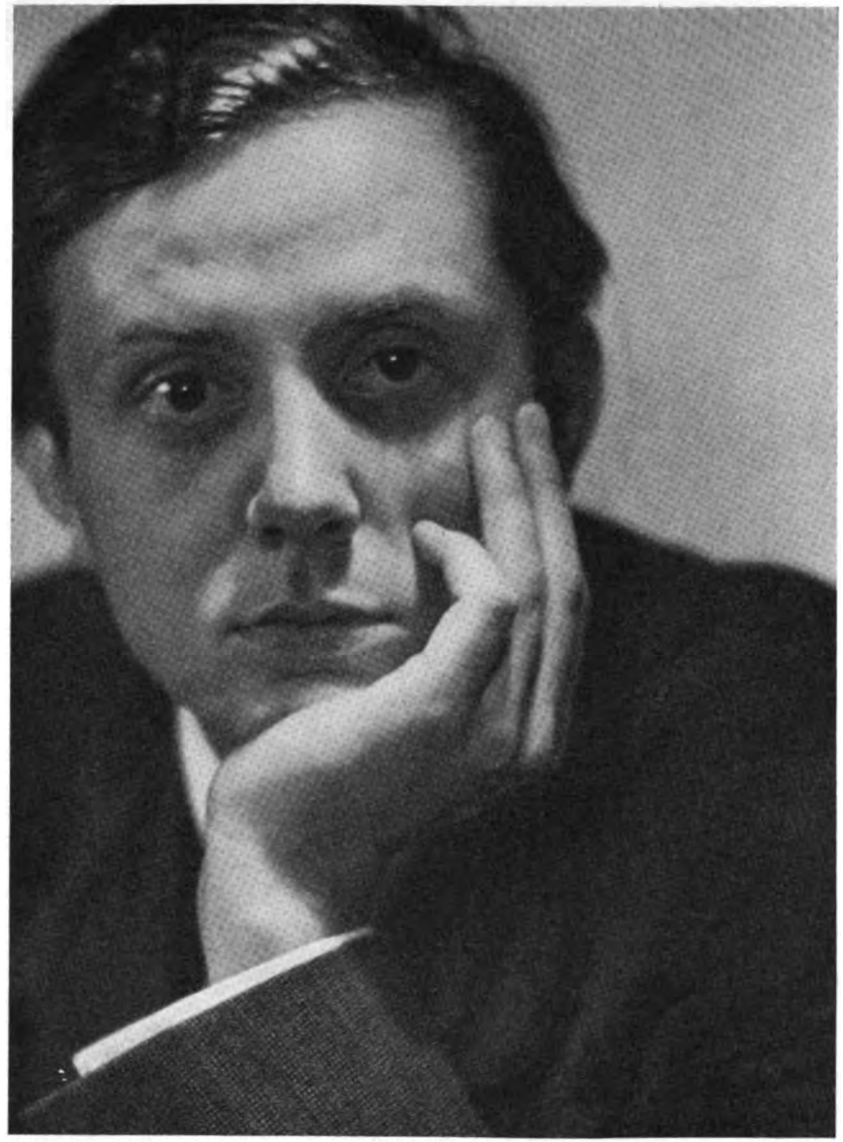


R. GERLING, G.D.L., DUISBURG



LAZI, G.D.L., STUTTGART

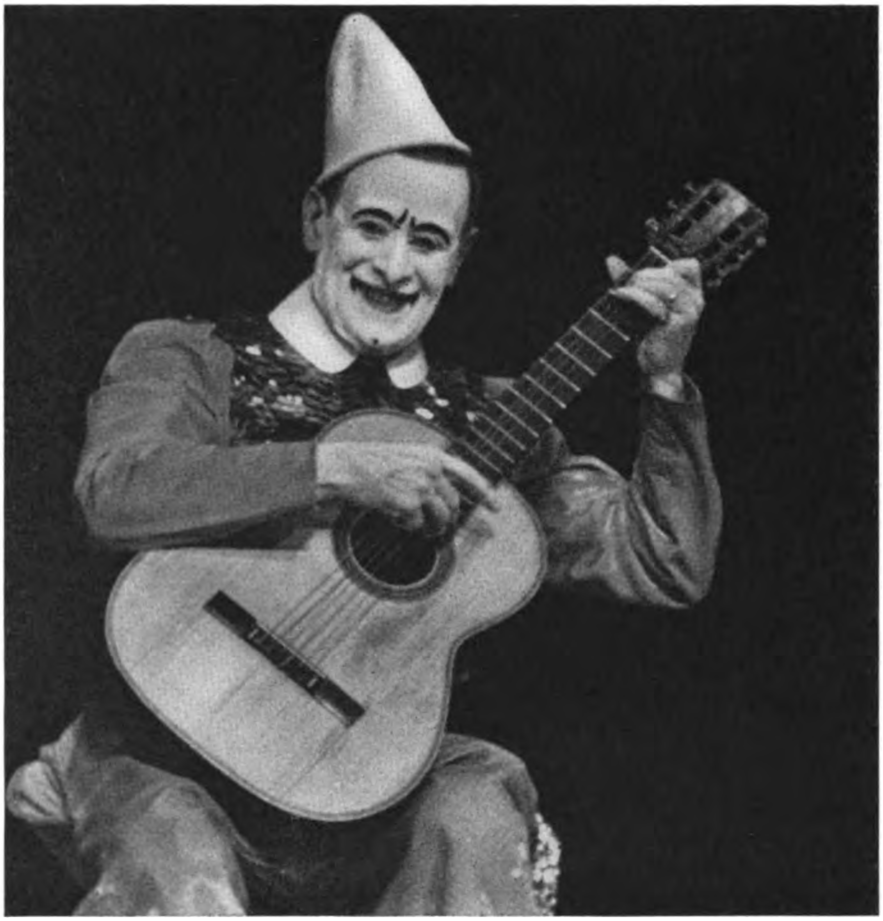




HEINRICH FREYTAG, BERLIN — IDENTOSKOP-AUFNAHMEN BEI KUNSTLICHT AUF KODAK-PANFILM 170

abgeblendet 1: 4,5, mit sechs 200 Wattlampen in Lichtwanne, 1 Sekunde Belichtung

mit voller Öffnung 1: 2,3, von vorn 200 Wattlampe, von rechts oben Spotlight 200 Wattlampe, 1 Sekunde Belichtung



Mit Leica, Pan-Tachar 15 cm, Blende 2,3, Belichtung $^{1}/_{100}$ Sekunde, auf SS-Film. Aufnahme vom Parkettplatz

Mit Leica-Hektor, Blende 2,3, SS-Film, $^{1}/_{500}$ Sekunde. Aufnahme vom Parkett 1. Reihe





Szenenausschnitt vom Parkett aus, mit Leica-Hektor 7,3, Blende 2,3, SS-Film, Belichtung $^1/_{200}$ Sekunde



Mit Leica, Pan-Tachar, 5 cm, Blende 3, SS-Film, Belichtung $^1/_{50}$ Sekunde

THEATERAUFNAHMEN
VON F. A. VON BLÜCHER, BERLIN



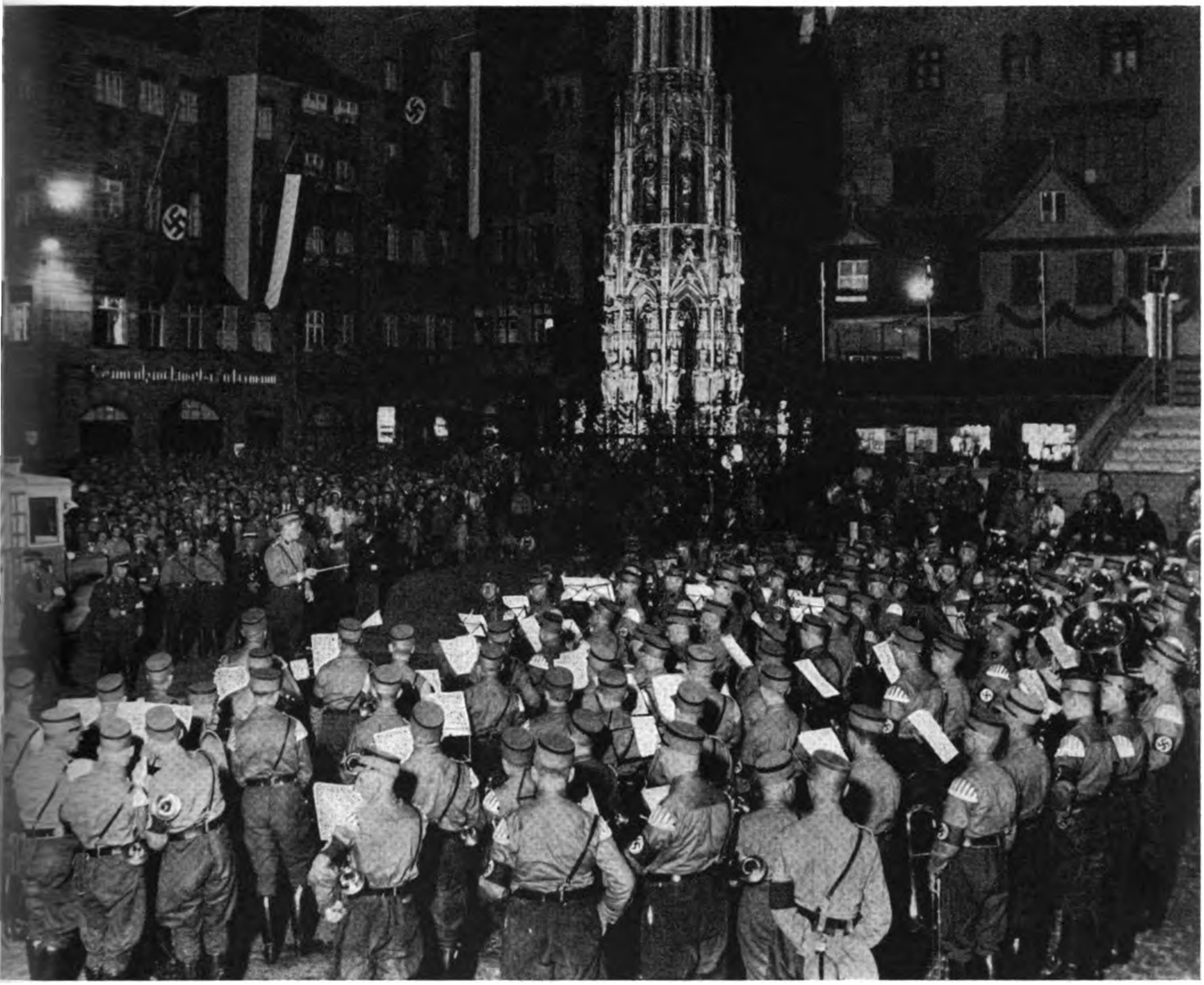
Vom ersten NS-Jugen
inKarlsruhe. BeimAbs
des Horst Wessel-Lie
MitReisekamera13x18
sar 4,5, auf Isochrom





Vom Pfadfindertreffen in Budapest. Vorbeimarsch der Nationen. Mit Leica auf SS-Kodak-Panfilm, Elmar 6,3 Filter 2, Belichtung $^1/_{60}$ Sekunde

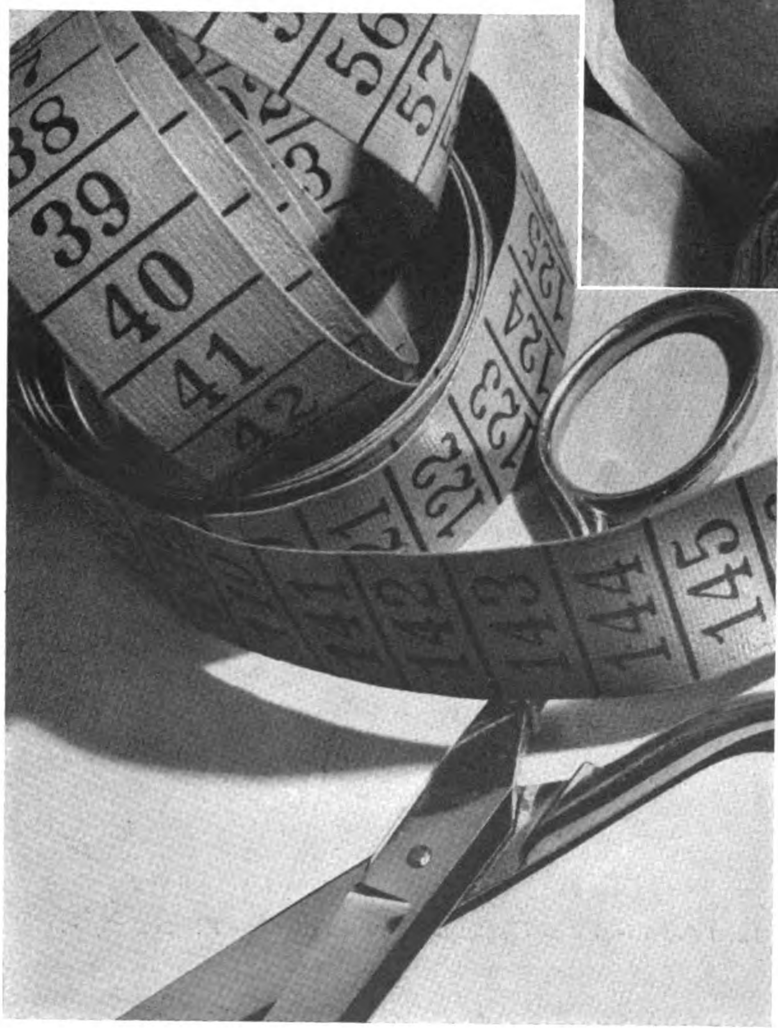
ERICH BAUER, G.D.L., KARLSRUHE



BORSIG, ATL, BERLIN Konzert auf dem Adolf-Hitler-Platz beim Nürnberger Reichsparteitag

Wiedergabe des Stofflichen, Oberflächenschilderung und Raumwirkungen als Vorstudien zum Werbephoto





Übungsaufnahmen von der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München

Theaterphotographie

Es gibt zwei Arten von Theaterphotographie: die echte Aufnahme, welche das Bühnenbild so erfaßt, wie es der Zuschauer von seinem Sitzplatz aus erschaut, oder zweitens das bisher fast allein übliche Surrogat, das gestellte Bühnenbilder bringt. Die Technik der gestellten Bilder dürfte allgemein bekannt sein. Gelegentlich der Generalproben sind Scheinwerfer auf die Bühne gerollt, einzelne Szenen werden gestellt und mit „Bitte, jetzt stillstehen", „Eine Sekunde alles ruhig", „Bitte, noch einmal" mit den üblichen Stativkameras aufgenommen. Solche Bilder können recht schön scharf und malerisch wirken, und ein geschickter Photograph, der den Betrieb kennt und selbst Ideen hat, kann gute Resultate erzielen. Die meisten dieser gestellten Bilder wirken jedoch nicht natürlich. Ihnen fehlt die Bewegung, die Illusion der Bühne. Die Bühnenaufnahme soll, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Reklamezwecken dienen. Sie muß auf Blickfang berechnet sein, einen Moment der Handlung klar herausarbeiten. Wir müssen uns also in der echten Bühnenphotographie der Beleuchtungstechnik des Theaters anpassen und das Bühnenbild mit der Kamera so erfassen, wie es der Regisseur wirkungsvoll gestaltet hat. Daß dabei Nachtszenen etwas aufgehellt werden müssen, ist selbstverständlich. Die Beleuchtung darf jedoch nicht monoton wirken. Die Sensation, auf die sich die Scheinwerfer und Rampenlichter konzentrieren, muß klar herausgearbeitet werden, umrahmt vom Beiwerk der Szenerie. Diese echte Bühnenphotographie dient auch dem Schauspieler und Artisten, denn der photographische Apparat arbeitet schneller als das menschliche Auge, und mancher Künstler ist erstaunt, wenn er einmal sieht, wie er „wirklich auf der Bühne aussieht". Der Tänzer erkennt einen kleinen Schönheitsfehler in der Bewegung, und der Laie wird durch die Momentaufnahme aus den wirbelnden Saltos des Trapezfliegers erst auf die fein durchgearbeitete Technik dieser halsbrecherischen Künste aufmerksam gemacht. Solche Photos in den Schaukästen der Theater und Varietébühnen zwingen den Vorübergehenden zum Stehenbleiben, wecken das Interesse. Für den modernen Photographen eröffnet sich hier ein neues Schaffensfeld. Unter „modernen" Photographen verstehe ich solche, die sich den neuesten Hilfsmitteln der Technik nicht verschließen. Die photographische Industrie hat in den letzten Jahren die Geräte so vervollkommnet, daß die echte Theateraufnahme durchaus möglich ist. Ein Minimum an Licht genügt heute zur Erzielung kopierfähiger Negative. Vier Dinge sind dazu nötig: lichtstarke Optik, höchstempfindlicher panchromatischer Film, ein die feinsten Lichtausdrücke herausholender Entwickler sowie eine handliche Schnellschußkamera.

Die optische Industrie liefert heute eine ganze Reihe guter, lichtstarker Objektive, und mit weiterer Fehlerkorrektur bei diesen Geräten ist wohl noch zu rechnen. Das Maximum der für unsere Zwecke praktisch verwendbaren Lichtstärke ist jedoch mit dem Öffnungs-



v. Blücher. Vom Parkett I. Reihe im „Wintergarten" Berlin, mit Leica-Summar 5 cm, Bl. 2,2, Bel. 1/500 Sek., SS-Film



Vom Parkett II. Reihe mit Leica-Summar 5 cm, Bl. 2,2, Bel. $^1/_{100}$ Sek., SS-Film

verhältnis von F/2 (Sonnar von Zeiss, Summar von Leitz und Pan-Tachar von den Astrowerken) erreicht und in anderer, für Kinozwecke konstruierter Optik mit Öffnungsverhältnis über F/1 (Astro) längst überschritten. Bühnenaufnahmen sollen in der Regel stark vergrößert werden. Mit der Vergrößerung wächst die Plastik des Bildes. Andererseits schwindet bei starken Vergrößerungen die Tiefenschärfe, und da diese zwangläufig von der Blendenöffnung abhängt, sind Objektive über F/2 überflüssig, wie sich rechnerisch leicht beweisen läßt. Die Tiefenschärfe eines Objektives bei gegebener Blende ist kein absoluter Wert, sondern eine Konventionsgröße, welche danach bestimmt werden muß, wie stark man vergrößern will.

Bei sehr großen Objektivöffnungen ist ein absolut scharfes Bild überhaupt weder theoretisch und noch weniger praktisch zu erhalten. Denn in der Dicke der Emulsion selbst bildet sich schon ein Zerstreuungskreis aus, auch wenn es gelingen sollte, die Zone größter Schärfe genau in die Emulsionsschicht, deren Dicke etwa $^{15}/_{1000}$ mm beträgt, zu verlegen. Kinoobjektive mit Öffnungsverhältnissen um F/1 herum sind auf Grund dieser Erwägungen für Kleinkameras nicht geeignet und daher auch nicht eingeführt. Für größere Formate sind sie infolge der für diese notwendig werdenden Abmessungen und Gewichte überhaupt unmöglich.

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht dienlich, den Begriff der Tiefenschärfe einmal klarzustellen. Unter „Tiefenschärfe" versteht man bekanntlich die Zone der zulässigen Unschärfe. Ein Objektiv bildet einen Gegenstand nur dann scharf auf dem Film ab, wenn ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen Gegenstandsentfernung, Objektiv und Kameraauszug eingehalten wird. So wird, wenn wir unser Objektiv auf 5 m einstellen, nur dasjenige (der Korrekturgüte des Objektivs entsprechend) absolut scharf abgebildet, was sich in genau 5 m Entfernung vor der photographischen Kamera befindet. Jeder davor oder dahinter gelegene Punkt erscheint auf dem Film nicht mehr scharf, sondern als Zerstreuungskreis. Die Tiefenschärfe eines Objektives läßt sich also nur festlegen, nachdem wir festgestellt haben, welcher Grad der Unschärfe zugelassen werden soll. Diese darf bei einzelnen Figuren und Köpfen größer sein als bei Gruppen. Als mittlerer Wert ist die von den Kleinkamerafirmen angenommene Zerstreuung von $^1/_{30}$ mm ⌀ brauchbar. Bei großer Öffnung sinkt die Tiefenschärfe sehr schnell ab und damit die erreichbare Vergrößerung. Müssen wir aber ein Objektiv abblenden, um die notwendige Tiefenschärfe zu erhalten, so ist der für die große mögliche Lichtstärke angelegte Preis unnütz herausgeworfenes Geld. Hinzukommt, daß Objektive mit großem Öffnungsver-

hältnis in der Regel auch abgeblendet nicht so scharf zeichnen wie Linsen, die für geringere Lichtstärken von vornherein errechnet wurden. In der Photographie werden viel Schlagworte vorgesetzt, und eines derselben, das für den Kleinkameramann besonders erfunden wurde, lautet: „Je kürzer die Brennweite der Optik, um so größer die Tiefenschärfe." Dieser Satz hat absolut genommen seine Richtigkeit. Wenn man von einer Stelle aus einen Gegenstand einmal mit einer Optik von 5 cm Brennweite und ein zweites Mal mit 10 cm Brennweite photographiert, so ist die Tiefenschärfe bei dem 5-cm-Objektiv viermal so groß wie bei dem 10-cm-Objektiv, vorausgesetzt, daß wir bei beiden Aufnahmen dieselbe Zerstreuungskreisgröße gestatten. Das Negativbild, das wir mit der kurzen Brennweite von dem photographierten Objekt erhalten, hat aber geometrisch auch nur ein Viertel der Größe des mit der längeren Optik aufgenommenen. Wir wollen aber doch als Endresultat ein Positivbild einer bestimmten Größe erhalten und müssen dementsprechend das kleine, mit der 5-cm-Optik aufgenommene Negativ auf das Vierfache vergrößern, um zu demselben Resultat zu kommen. Es ist also, soweit die Tiefenschärfe in Frage kommt, wenn die Entfernung zwischen Kamera und zu photographierendem Gegenstand festgelegt ist, ganz gleichgültig, mit welcher Brennweite ich arbeite.

Die in der Vergrößerung vorhandene Tiefenschärfe wird stets die gleiche sein. Man sollte jedoch stets die Brennweite so groß wählen, daß die Platten- bzw. Filmgröße voll ausgenutzt wird, denn der Vergrößerung sind durch das Silberkorn der Emulsion Grenzen gesetzt.

Ich verwende für Bühnenbildaufnahmen aus dem Parkett Brennweite 5 cm, für herausgeschnittene Szenen und Übersichtsbilder, welche besser vom ersten Rang aus aufgenommen werden, 7,3 cm und für Gesichtsaufnahmen, welche, wie nebenstehende Abbildung zeigt, recht interessant ausfallen können, die für Kleinkameras bei einem Öffnungsverhältnis von 2,3 gerade noch mögliche Brennweite von etwa 15 cm. Es wurde schon erwähnt, daß das Silberkorn der Emulsion der Vergrößerung Grenzen setzt. Je feiner das Korn, um so besser die Vergrößerungsmöglichkeit. Leider haben jedoch die empfindlichsten Filme (und für die Momentphotographie bei Kunstlicht kommen nur diese in Frage) ein relativ grobes Korn. Immerhin sind Vergrößerungen zum Format 40 × 50 cm sehr wohl möglich, ohne daß das Korn störend auffällt. Es ist natürlich erforderlich, daß man zur Erzielung bester Resultate dauernd das gleiche Material verwendet. Ich bin daher bei dem ersten schnellen panchromatischen Film, dem Kodak SS, geblieben, obgleich später andere Fabrikate ähnlicher Empfindlichkeit und Panchromasie auf dem Markt erschienen sind, mit welchen sich sicherlich die gleichen Leistungen erzielen lassen.

Die Korngröße des Negativs hängt nicht nur von der Größe der in der Emulsion enthaltenen Bromsilberpartikel ab, sondern auch von der Intensität, mit der sie ausentwickelt werden. Das beim Entwicklungsvorgang gefällte metallische Silber ist zunächst feinkörnig, um dann allmählich gröber zu werden, bis bei forcierter Überentwicklung durch Anlagerung schließlich das „aufgeblähte Korn" entstehen kann. Es gilt also, bei relativ unterbelichteten Aufnahmen, wie sie bei Bühnenbildern fast stets unterlaufen, ohne Überentwicklung genügend deckende Negative mit relativ feinem Korn zu erzielen. Dies ist möglich durch Ausgleichsentwicklung in Verbindung mit „Braunentwicklung", d. h. man verwendet einen Rapidentwickler, der zunächst die Halbschatten herausholt und dann erst allmählich die Lichter durchzeichnet und der außerdem ein braunes Silberbild erzeugt, welches infolge seiner Färbung erhöhte Deckung gegen das Licht des Vergrößerungsapparates ergibt. Neben dem unangenehm zu behandelnden und giftigen Pyrogallol ist Pyrokatechin für diese Zwecke brauchbar. W. Weisermehl referierte schon 1912 in der „Photographischen Rundschau" über diese meines Wissens in den „Photographischen Mitteilungen" 1907 erstmalig empfohlene Entwicklersubstanz, die später durch Windisch weiteren Kreisen als Ausgleichsentwickler empfohlen wurde. Gebrauchsfertig wird erst seit kurzem auf meine Veranlassung ein solcher „Braunentwickler" unter dem Namen „Finaccord"[1]) in den Handel gebracht. Er entwickelt schnell, bei panchromatischen Filmen in 7 Minuten + 1 Minute Wässern ein gut deckendes braunes Negativ von hervorragender Feinheit in der



Leica-Aufn., Pan-Tachar, 15 cm, Bl. 2,3, Bel. $^1/_{500}$ Sek., SS-Film

Durchzeichnung. Längere Entwicklung erzeugt grobes Korn und harte Lichter. Ich verwende ausschließlich diesen Entwickler auch für orthochromatisches Material, entwickle dann jedoch zwecks Vermeidung von Härten nur etwa 5 Minuten.

Zur Zusammenarbeit von Optik und Film gehört nun noch der Apparat. Nach meiner Erfahrung kommt für die geschilderte echte Bühnenphotographie nur

1) Finaccord-Vertrieb Berlin-Zehlendorf-West, Bülowstr. 3.



v. Blücher. Vom Parkettplatz im „Wintergarten" Berlin, mit Leica-Summar 5 cm, Bl. 2,2, Bel. $^{1}/_{500}$ Sek., SS-Film

die Kleinkamera in Frage. Sie allein bietet schnelle Schußbereitschaft, hat geringes Gewicht, verarbeitet billiges Filmmaterial und besitzt leicht und schnell auswechselbare Optik von einer Lichtstärke, welche für größere Formate praktisch nicht verwendbar ist und daher auch nicht gefertigt wird. Ich persönlich bevorzuge die Leica wegen der sicheren Handhabung auch im Dunkeln und dem schnell zu betätigenden Repetiermechanismus, welchen ich noch durch eine von mir konstruierte Schnellspannvorrichtung so weit verbessert habe, daß es mir bei schnell bewegten Szenen möglich ist, je Sekunde eine Aufnahme zu machen[2]). Wer bewegte Bühnenbilder photographieren will, muß schnell sein, wie der Jäger mit der Flinte. Der gute Schütze hat beim Schießen beide Augen auf, und diese Kunst sollte man auch bei der Kamerajagd üben. Das rechte Auge liegt am Sucher, das linke beobachtet das gesamte Bühnenbild, der rechte Zeigefinger hat am Auslöseknopf Druckpunkt genommen, um die Kamera ohne Erschütterung auslösen zu können, sobald das aufzunehmende Objekt sich auf der richtigen Stelle im Sucher zeigt. Auch beim Kameraschuß muß man „vorhalten", denn es dauert einige Zeit, bis das Telegramm „abdrücken" vom Auge über das Gehirn zum Zeigefinger und von diesem wieder in den Rollverschluß gelangt. Das richtige Maß des Vorhaltens kann nur die persönliche Erfahrung lehren. Es ergibt sich aus der Geschwindigkeitsdifferenz zwischen dem „Tempo" der Aufzunehmenden und der „Leitung" des Photographierenden. Bei der Auswahl einer Kamera für Bühnenaufnahmen achte man vor allem darauf, daß sämtliche Handgriffe vom Einlegen und Herausheben des Films bis zum Einstellen von Entfernung und Verschlußgeschwindigkeit sich nach dem Gefühl bewerkstelligen lassen, da das Auge im dunklen Zuschauerraum als Hilfe dabei meistens ausscheiden muß.

von Blücher.

2) Diese Schnellspannvorrichtung, die ohne Veränderung der Leica an Stelle des Anziehknopfes aufgesetzt wird, kommt jetzt, nach einjähriger Probezeit in den Handel.

Ausdruckshilfsmittel im Photobildnis

Einmal spielte der **Hintergrund** eine sehr aufdringliche Rolle. Damals, als es ohne gemalte Gebirgs- oder Meereslandschaft, ohne südliche Säulen und schwere Draperien nicht abzugehen schien. Er hat diese Aufringlichkeit heute gründlich eingebüßt, weil es uns heute allein auf das ankommt., was Zweck

und Sinn einer Porträtaufnahme ist: der Mensch, das Individuum. So tritt er heute zurück und ganz in den Dienst dieser eigentlichen Aufgabe des Porträts; er wird wirklich hintergründig. Im Vordergrunde, unbeirrt und alles beherrschend, steht der Mensch.

Darum wählt man selten mehr einen gegenständlichen Hintergrund. Im Raume stoßen sich die Dinge, der Körper und der Gegenstand, es entstehen gar zu leicht Beengungen und Bedrängungen, die die freie Natürlichkeit der Menschendarstellung beeinträchtigen. Es kann sein, daß die Aufnahme eines Gelehrten, z. B. einen Bücherschrank im Hintergrunde zeigt, das Bildnis eines Chirurgen andeutungsweise das große Fenster eines Operationsraumes oder ein Skelett, sowie das eines Ingenieurs einen Maschinenteil usw. Hier stößt sich nichts, hierbei vereint sich Ding und Mensch kraft natürlicher innerer Beziehungen. Bei solchen Hintergründen wird nichts vorgetäuscht, denn die Gemeinschaft zwischen Hintergrundsding und Vordergrundsmensch ist ursächlich. Man muß aber bedenken, daß unser Bestreben zuletzt immer sein muß, derartige Zutaten erklärender und symbolisierender Art zu vermeiden und vielmehr aus dem Menschen selbst das Bildwichtige und Bildmäßige herauszuholen. Wenn einer beim Anblick eines Bildes, das keinen ergänzenden Hintergrund hat, uns sagt: das ist ein Architekt, das ist ein Geistesarbeiter, der da treibt Sport oder jener ist Gelehrter, wenn er das Grundlegende einer Persönlichkeit aus dem bloßen Bilde deutlich herauszufühlen vermag, dann sind wir gute Porträtisten und bedürfen keiner Zutaten mehr, außer zum Zwecke besonderer Bildwirkungen. Verzichten wir aber darauf, den Hintergrund mit mehr oder minder beziehungsreichen Zutaten anzufüllen, so bedeutet das durchaus noch nicht den Verzicht auf die Hintergrundgestaltung überhaupt.

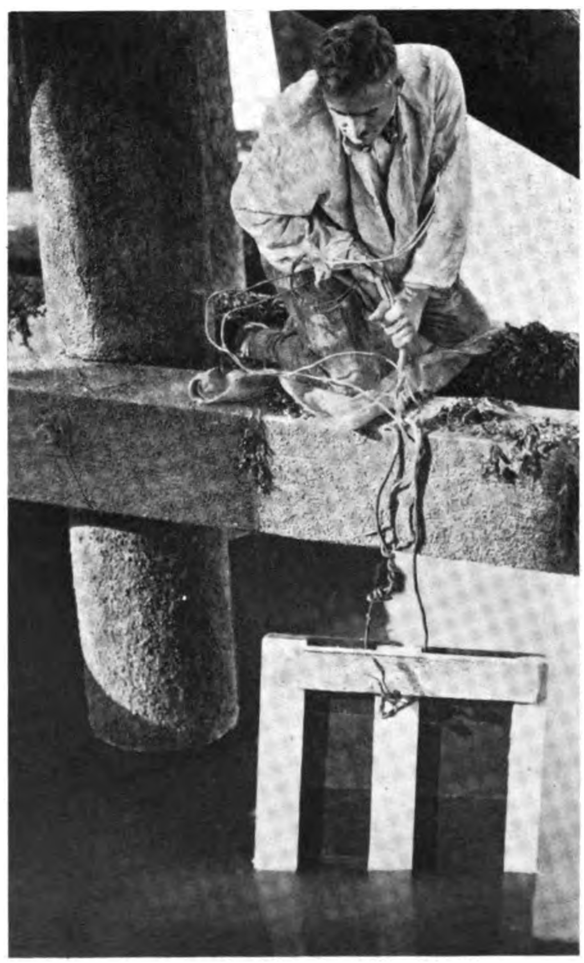
Der Hintergrund ist in der Porträtphotographie wie in der Malerei, wie überhaupt bei jedem ästhetischen Anblick ein vollberechtigter und vollwichtiger Teil der Gesamtwirkung. Er ist schlechthin bildwichtig und kann oft genug bildentscheidend sein.

Nur zu gelegentlicher besonderer Wirkung lassen wir daher den Hintergrund ungegliedert, leer. Er kann tonig hell, tonig dunkel belassen sein oder mittelgetönt oder schwarz. Es wird auf die Stärke und Reichlichkeit der Töne ankommen, die das Porträt natürlicherweise dem Apparat darbot.

Sind die Linien, z. B. des Gesichtes, klar, die Haut nuancenreich, die Formen eindeutig, so kann dieser natürlich anwesende Reichtum kaum mehr durch einen gegliederten Hintergrund erhöht werden. Ist die Formdarbietung schwach oder besonders aufdringlich, wird die Situation einen gegliederten Hintergrund verlangen, einesteils um den schwach erscheinenden Gesichtsformen betonende Linien aus dem Hintergrunde her zuzuführen, andererseits um die vordringlichen Formen durch die Konkurrenz der Hintergrundgliederung abzumindern, auf die Hauptlinien festzulegen.

Wie der Hintergrund nun zu gliedern ist, hängt von so vielen Momenten ab, daß eine eindeutige Antwort nicht gegeben werden kann. Man wählt heute zu diesem Zweck gern reine Tonungen. Wie die Tönung der Landschaft, die wolkigen Formen des Himmels die „Stimmung" einer Landschaft erst eigentlich offenkundig machen, ihren gegenwärtigen „inneren Sinn" verdeutlichen, so tönt man auch in den Hintergrund der Porträts Streifen des Grundes dunkler oder heller, bringt Schatten von Gegenständen oder ornamental wirkende zur Steigerung des Bildhaften hinein.

Wir können die Stimmung einer Landschaft vielleicht mit Worten nie deutlich aussprechen. Sie liegt in den Tönen der Luft, den Formen der Wolken, die immer wechseln, in der Schwere des Atmens, in der Freiheit der Brust, im Maße des Lichts und seiner Kraft, seinem Wechsel und seiner Stetigkeit. Und doch gibt das Gesamtbild des Anblicks den „Sinn", den „inneren Willen" der Landschaft wieder. Etwas Ungegenständliches, etwas Abstraktes, mit Worten nicht zu Beschreibendes. (Schluß folgt.)



v. Estorff, Atlantic. Feinde der Ozeandampfer. Reportage aus dem Laboratorium in Cuxhaven. Die ins Meer gesenkte Versuchsplatte wird nach etwa einem Monat herausgenommen und der Bewuchs untersucht

DER BILDERREDAKTEUR HAT DAS WORT

Was ist das – Photomontage? – Wo ist sie mit Recht und wo falsch angewandt?

Das ist das Gespräch zwischen dem Photographen Hans Bittner und mir:
„Ihre Helgoland-Bilder sind erschienen, Herr Bittner. Hier ist die Seite. Fällt Ihnen daran etwas auf?"
„Nein."
„Ich behaupte, daß das tragende Bild nicht von Ihnen aufgenommen wurde."
Verständnisloser Blick, aufmerksames Betrachten des Blattes, Kopfschütteln.
„Sehen Sie es sich nur ganz genau an. Fällt Ihnen wirklich nichts auf?"
Ein zweites energisches „Nein!"
„Gut. Ich werde Ihnen beweisen, daß Sie Ihre eigenen Bilder nicht kennen."
Ich breite die Photos vor Herrn Bittner aus, so wie sie von der „Technik" heruntergekommen sind, ihr geistiger Vater sieht aufmerksam zu, macht große Augen und schließlich seinem übervollen Herzen Luft durch die Worte: „Ist doch nicht möglich!"
Dies sind die Tatsachen, und im folgenden findet der Leser die Wiedergabe der Originalseite aus der „Kölnischen Illustrierten Zeitung", darunter die zwei ursprünglichen Photos, aus denen die Montage gemacht wurde, und auf der nächsten Seite die Photomontage selbst in unretuschiertem Zustand. Diese Bilder sagen wirklich mehr als tausend Worte.
Was ist das – Photomontage? Der wörtlichen Übersetzung nach: „Zusammenbau" von Photos.
Wir kennen alle die vor einigen Jahren besonders in Magazinen aufgetauchte Art jener aus vielen Photos zusammengestückelten Bilder, die in der mehr oder minder geschickten Komposition etwas vermitteln sollen, was eine einzelne Aufnahme nicht



Die Seite einer Illustrierten, deren Hauptbild eine Photomontage ist



Die beiden Photos, aus denen die Montage gemacht wurde
Von dem linken Bild wurde die Figur des Mannes genommen, von dem rechten die Figur der Tänzerin

auszudrücken imstande ist. (Nach Meinung des ausführenden Künstlers.) Man kann das in beschränktem Umfang gelten lassen. Aber eben nur ganz beschränkt. Denn weshalb sollte ein Magazin zur Erweiterung seines erwünscht bunten Themenkreises nicht auch einmal einen derartigen, mitunter recht netten Scherz machen? Als ernster Faktor in der Bildberichterstattung kommt diese Art der Photomontage allerdings nicht in Frage.

Photomontage, wie der Redakteur der seriösen Bilderzeitschrift sie braucht, ist das Hilfsmittel zur Gewinnung eines hundertprozentigen Photos. Unter Inanspruchnahme vorhandener Aufnahmen, die — zusammengebaut — das vollkommen ausdrücken, was sie im einzelnen nicht restlos können. Dabei darf diese Montage — es muß besonders betont werden — keine Fälschung darstellen.

Unser oben an Hand von Bildern angeführtes Beispiel zeigt das alles ganz klar. Die beiden Tanzaufnahmen wiesen im einzelnen Mängel auf: Die eine läßt nur die Rückseite des Tänzers sehen, ohne daß sein Gesicht erscheint, die andere hat diesen Fehler nicht, dagegen zeigt sie die Partnerin höchst unvorteilhaft. Was liegt da näher, als die gute Aufnahme der Tänzerin mit der ebenso guten des Partners zusammenzubringen? Richtige Bildauffassung, geschickte Aufteilung im Blatt und gute Retusche vervollkommnen das, was eben eine Montage, aber keine Fälschung ist.

Jeder objektive Leser wird zugeben müssen, daß hier die Photomontage zu Recht angewandt ist.

Nun etwas über die „falsche" Photomontage, die man besser gleich als Fälschung bezeichnet. Auch hier ein Beispiel: Der damalige englische Außenminister Chamberlain fährt zu einer Zusammenkunft mit Mussolini nach Rom. Die beiden Staatsmänner treffen sich, und zwei Tage später bekommt die deutsche Bilderpresse von einer Berliner Agentur eine Aufnahme zugesandt, auf der man Chamberlain mit Italiens Staatschef zusammen sieht. Aber — das geschulte Auge des Redakteurs stellt fest, daß da irgendetwas nicht stimmt. Mister Chamberlain ist doch ein sehr schlanker Herr, während der Gesprächspartner Mussolinis da auf dem Bilde ziemlich rundlich und klein sein muß. Zugegeben, das Porträt stimmt ja. Aber die Figur — ja, zum Donnerwetter noch mal, das ist doch zur Hälfte Briand! Man fischt die Aufnahme von der Zusammenkunft Briands mit Mussolini aus dem Archiv und stellt fest, daß man sich nicht geirrt hat. Der Photograph, der besonders tüchtig sein wollte, hat ein bißchen „montiert". Er hat einfach den Kopf Chamberlains auf den Körper Briands geklebt. (Ein wirkliches Vorkommnis übrigens.) Das aber ist die Photomontage, die wir nicht haben wollen. Sie ist — wie schon gesagt wurde — nichts weiter als eine Fälschung, und sie ist deshalb zu verwerfen.

Wird aber eine solche Montage doch gemacht, die ja — als Aprilscherz oder auch sonst irgendwie — wirklich einmal verwendet werden kann, dann ist es eine Anstandspflicht des Herstellers, in der Unterschrift unbedingt auf die Tatsache der Montage hinzuweisen. Das ist die verständliche Forderung der Bildredaktionen.

Zusammenfassend sei also noch einmal gesagt: Photomontage — ja! Aber nicht als Fälschung, sondern zur „Veredlung" eines Bildes.

Wolfgang Schade.



Die rohe Zusammenstellung der beiden Einzelteile vor der Negativretusche. Man beachte, daß die Redaktion den flatternden Rock der abgerissenen Figur stehengelassen hat, ebenso die Füße des Mädchens Aufnahmen: Hans Bittner

Bildnisaufnahmen mit dem Identoskop (Mit 2 Abb., siehe Tafelbg.)

Rührige Fachleute haben das Kleinbildwesen längst schon für das Bildnis mobilisiert. Heute hat sich das so weit entwickelt, daß man Objektive besonders für diesen Zweck baut. Es gibt Emulsionen, die in Tonwertrichtigkeit und Feinkörnigkeit nichts mehr zu wünschen übriglassen und Hilfsinstrumente, z. B. Sucher, die bei entsprechender Näherung auftretende parallaktische Verschiebung aufheben. Trotzdem kann mancher Fachmann sich nicht mit dem Kleinbildporträt anfreunden.

Die Astro - Gesellschaft hat nun ein Instrument geschaffen, das die optischen und wirtschaftlichen Vorzüge der Kleinbildkamera mit der Möglichkeit genauester Bildbeurteilung auf der Mattscheibe verbindet: das Identoskop. Es ist ein Ansatz zum Leica-Körper, der aus einem Objektiv mit 15 cm Brennweite und einer Lichtstärke von 1 : 2,3, einem angebauten Tubus besteht, aus dem heraus ein Spiegel die Lichtstrahlen mittels eines zweiten Spiegels auf eine Mattscheibe führt, die der Photograph durch eine vergrößernde Lupe betrachtet. Man stellt auf der Mattscheibe ein und kann die Schärfentiefe wie alle anderen Komponenten der Bildwirkung genau beurteilen. Dann drückt man auf den Auslöser: Der Spiegel klappt sich heraus und gibt den Strahlengang zum Leica-Bildfenster frei. Wenn man den Auslöser ganz durchgedrückt hat, löst er den Verschluß aus. Es ist also eine Art Spiegelreflex - Kamera mit den optischen und wirtschaftlichen Vorteilen der Kleinbildkamera.

Ich habe viele Aufnahmen damit gemacht und war erstaunt, wie einfach und sicher das Identoskop arbeitet. Die Beurteilung auf der Mattscheibe durch die Lupe ist ganz leicht gemacht, man sieht ja ein fast so großes Bild wie in einer 9 × 12 - Kamera. Der Auslöser arbeitet sauber und erschütterungsfrei, selbst bei harter Auslösung. — Bei voller Öffnung erhält man eine Schärfe, die Vergrößerungen über 24 × 30

hinaus zuläßt. Allerdings ist dann die Zeichnung von einer gewissen Weichheit, die ja aber oft bei Porträts erwünscht ist. Die Tiefenschärfe ist naturgemäß ziemlich gering. Schon bei einer Abblendung auf 1 : 4,5 bekommt man eine gestochene Schärfe. Für meine Begriffe ist nur die Brennweite etwas zu groß. Sie zwingt zu sehr zu engen Ausschnitten. Wollte man z. B. ein Bild machen, das bis zum Knie reicht, so brauchte man einen Abstand von 4—5 m. Wie man mir mitteilte, wird das Identoskop aber auch mit kürzeren Brennweiten gebaut. Auch ist keine allzu große Lichtstärke nötig, da man mit unseren heutigen Mitteln mit 3,5 und 4,5 durchaus auskommt.

Heinrich Freytag.

Verschiedenes

Zur Anwendung optischer Belichtungsmesser

Bei der Bestimmung der Belichtungszeit mittels eines Belichtungsmessers auf optischer Grundlage ist es zunächst wichtig, daß das die Messung vornehmende Auge gegen falsches Licht geschützt wird. Die Augenmuschel muß also lichtdicht abschließen. Sonst hat man große Fehler bei der Messung in Kauf zu nehmen.

Kaum bekannt ist, daß man auch das an der Messung nicht direkt beteiligte andere Auge vor falschem Licht zu schützen hat. Fällt auf das Lid des geschlossenen Auges starkes Licht, so wird dadurch auch das messende Auge beeinflußt. Und zwar wird seine Empfindlichkeit herabgesetzt. Nach Versuchen mit mehreren Personen zu urteilen, die mittels des Bewi und anderer optischer Belichtungsmesser durchgeführt wurden, sinkt die Empfindlichkeit des messenden Auges schon bei mäßig starker Bestrahlung des anderen Auges auf die Hälfte bis zu einem Drittel ab. Es ist daher zu empfehlen, das unbeteiligte Auge mit der Hand abzudecken. Ein leicht durchzuführender Versuch wird zeigen, daß dadurch die Empfindlichkeit des messenden Auges ansteigt und die Genauigkeit der Messung zunimmt. Das gilt ganz besonders für Messungen in greller Beleuchtung.

Endlich mag noch darauf hingewiesen sein, daß die Genauigkeit der Messung in hohem Maße von dem Reizzustand des messenden Auges abhängt. Man beachte daher die Angaben der Gebrauchsanweisung bezüglich der für die Augenadaption erforderlichen Zeiten. Das ist besonders wichtig, wenn man zur Zeit im Freien bei großen Beleuchtungsstärken arbeitet.

C. E.

„Knapp“-Entwicklung und Unterbelichtung

Auf S. 70 dieser Zeitschrift wurde auf das Entwicklungsverfahren nach August Knapp hingewiesen, das in den englisch sprechenden Ländern dauernd an Anhängern gewinnt; in welchem Grade dieses Verfahren unterbelichtete Negative zu retten vermag, ist aus folgender Schilderung („The British Journal of Photography“ Nr. 3783, S. 670) eines englischen Fachphotographen ersichtlich:

„Auch der beste Lichtbildner belichtet einmal falsch, trotzdem er die Lichtverhältnisse in seinem Atelier genau kennt. Vor einiger Zeit hatte ich ein Kinderbild anzufertigen, das sehr schnell gebraucht wurde. In der Eile belichtete ich nur 1/25 statt 1/4 Sekunde. Ich entwickelte das erste Negativ mit meinem gewohnten Hervorrufer, doch das Ergebnis war unbrauchbar; Augen und blondes Haar, alles war eine schwarze Masse ohne Einzelheiten. Was war zu tun, um die übrigen Negative zu retten? Ich erinnerte mich der ‚Knapp‘-Entwicklung und versuchte die empfohlene Methode. An Stelle des vorgeschriebenen Amidol-Entwicklers benutzte ich meinen gewohnten, kräftig arbeitenden:

A)	Pyrogallol	2 g,
	Metol	2 g,
	Kaliummetabisulfit	5 g,
	gekochtes Wasser	480 g.
B)	Soda (kristall.)	72 g,
	gekochtes Wasser	480 g.

(Zum Gebrauch gleiche Mengen von A und B.) Dies ist im allgemeinen ein sehr schnell arbeitender Entwickler; meist genügen 60 Sekunden bei einer Temperatur von 20° C. Die Entwicklung der oben erwähnten unterbelichteten Negative ging folgendermaßen vor sich: Ich benutzte zwei Schalen, deren eine den nach obiger Formel hergestellten Entwickler enthielt, die andere reines Wasser, beide Flüssigkeiten in einer Temperatur von 20° C; alles Licht wurde ausgeschaltet; für die Zeitmessung benutzte ich eine Uhr mit Leuchtzifferblatt. Ich legte den Film für 40 Sekunden in den Entwickler, dann für 2 Minuten in das Wasserbad, dann wieder in den Entwickler für 50 Sekunden und 2 Minuten ins Wasser, schließlich nochmals für 80 Sekunden in den Entwickler, und nun zum letztenmal für 2 Minuten ins Wasserbad; endlich nach Abspülung in das Fixierbad. Der Leser wird denken: eine sehr komplizierte Methode! Auch ich dachte das gleiche, aber das Ergebnis belohnte die aufgewandte Mühe reichlich: Das Negativ war fast so tadellos, wie wenn es richtig belichtet worden wäre. Ich habe das Experiment inzwischen mehrfach wiederholt und jedesmal das gleich gute Ergebnis gehabt. Selbstverständlich wird man diese Art des Entwickelns nicht ständig gebrauchen. Aber als letzte Rettung lohnt sich die Mühe.

Und nun das Entwicklerrezept selbst, das ich oben gab. Es eignet sich vor allem für sehr schnelles Arbeiten: Negative, die unter günstigen Bedingungen nur 1/1000 Sekunde belichtet sind, können in der gleichen Zeit wie Zeitaufnahmen entwickelt werden. Ich habe diesen Entwickler in den letzten 12 Jahren für alle eiligen Arbeiten verwendet, aber soweit ich mich erinnere, habe ich das Rezept niemals weitergegeben.“

prodest.

Unter Abdecken

versteht man bekanntlich den nachträglichen Farbauftrag auf eine Negativpartie, so daß diese lichtundurchlässig wird und weiß druckt. Erreicht wird dieses am einfachsten und schnellsten durch Auftrag einer dicken angerührten Farb-„Soße“ der gewöhnlichen Aquarellfarbe „Engelrot“ (Günther Wagner). Dieses Abdecken enthebt den Photographen aller Sorgen um den oft gewünschten hellen Hintergrund, der oft sehr schwer, mitunter überhaupt nicht bei der Aufnahme erzielt werden kann, wenn es sich etwa um sehr große Gegenstände, wie etwa um Lokomotiven, Maschinen usw., handelt (Abb. 1). Gerade

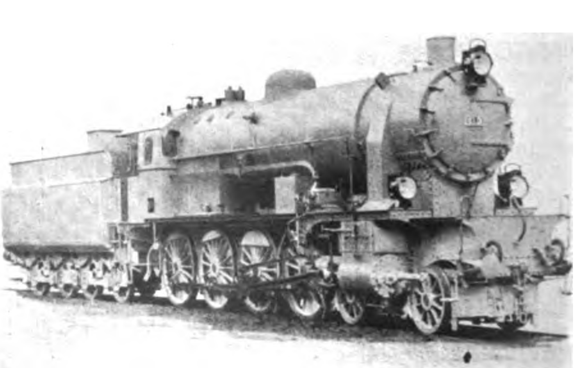


Abb. 1 Der ausgedeckte Umriß



Abb. 2 „Abgesetzte" Illustration

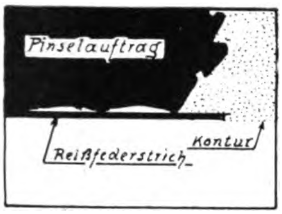


Abb. 3

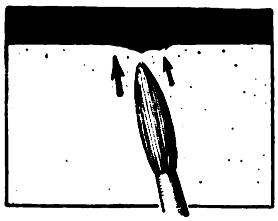


Abb. 4

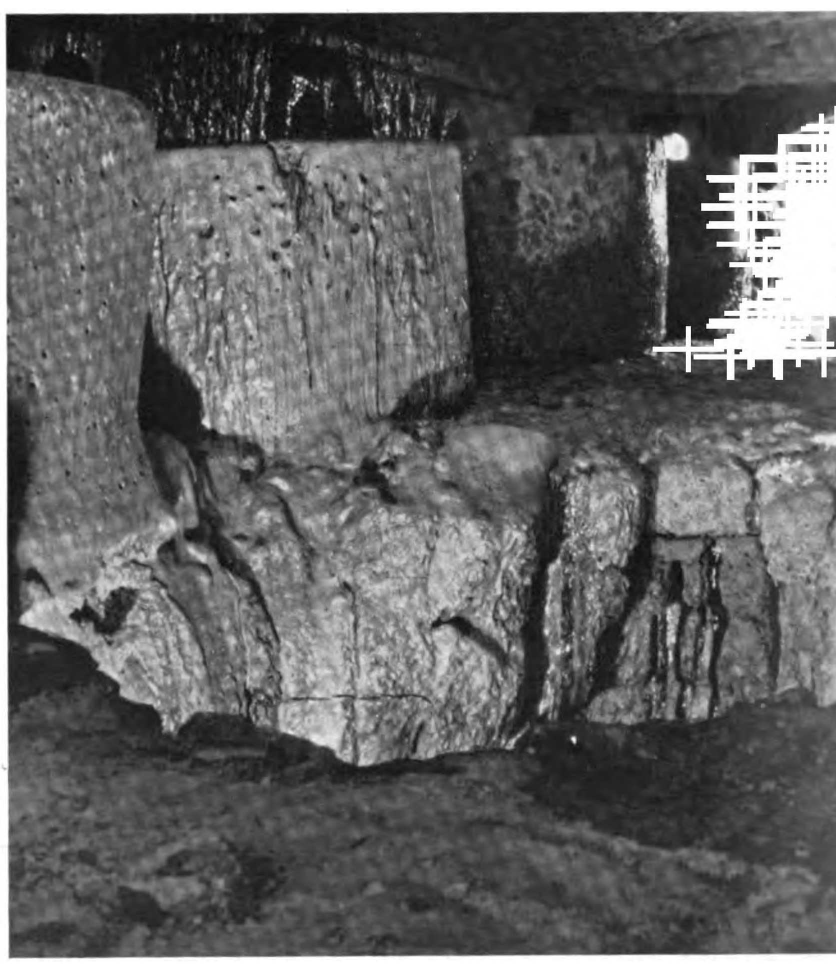
bei solchen Objekten ist es aber mitunter schwer, die vielen geraden Konturen exakt einzuhalten. Hier hilft man sich so, daß man entlang solcher Geraden in unserer Lokomotive in Abb. 1, also etwa oben am Kessel, am Rauchfang usw., mit Dreieck und Reißfeder arbeitet. Der einzuhaltenden Kontur entlang wird ein sauberer Strich von etwa $^3/_4$ bis 1 mm Dicke mit der Reißfeder gezogen (Abb. 3) und dann mit dem Pinsel die Farbe darangesetzt. Überfahrene Stellen als solche, an denen die Farbe über die Kontur geraten ist, werden mit dem feuchten Pinsel von der freien Fläche gegen die abgedeckte zurückgeschoben (Abb. 4). — Auch im Positiven kann mitunter das Abdecken zur Entfernung eines störenden Hintergrundes vorgenommen werden. Hier arbeitet man in reinem Deckweiß oder einer Mischung von Deckweiß mit irgendeiner anderen schwarzen Wasserfarbe. Am besten benutzt man die in Tuben erhältlichen Temperafarben. Auch das „Absetzen", die unregelmäßige Begrenzung usw. ist mit dieser Methode unschwer zu erreichen, wie es etwa Abb. 2 zeigt. Hier wurde zum Abdecken reines Temperadeckweiß und für die Einfassungslinie eine Mischung von Temperadeckweiß und Lampenschwarz verwendet. Mitunter werden noch heute derartige Bilder gewünscht, die im allgemeinen wohl von der Klischieranstalt so hergerichtet werden, eine Arbeit, die aber auch ganz gut der Photograph durchführen kann, zumal sie einigen Gewinn einträgt und eigentlich keine Zeichenkunst, sondern nur ein „Konturnachfahren" erfordert. N.

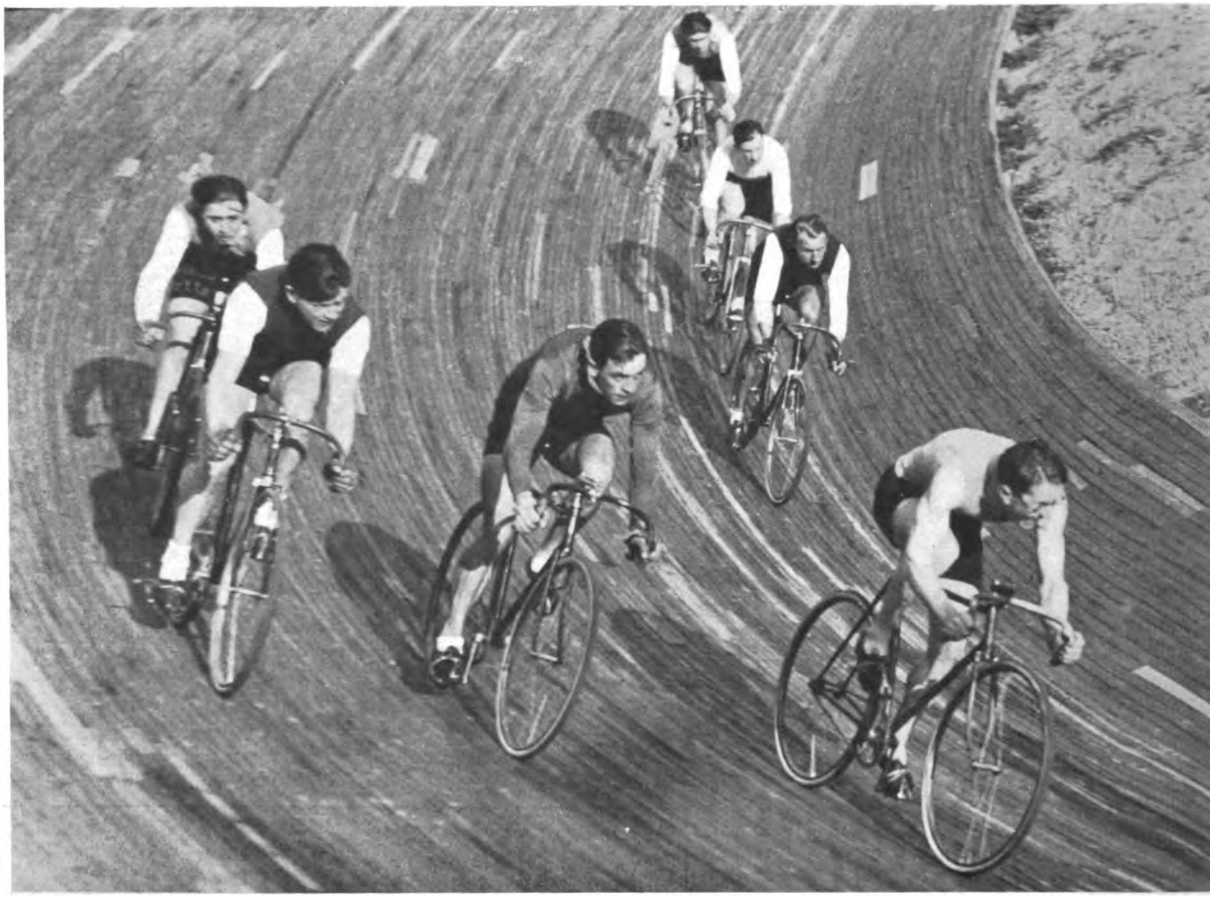
Industrieaufnahmen mit der Rolleiflex
(zu nebenstehender Abbildung)

Ich hatte den Auftrag, einen Schmelzofen drei Tage nach dem Löschen unter Berücksichtigung ganz besonderer Wünsche der Techniker zu photographieren. Weder mit dem gekoppelten Entfernungsmesser noch mit dem Mattscheibenbild oder mit dem Stativ konnte ich etwas anfangen. Wegen der Hitze im Innern des Ofens, in dem noch vor kaum 70 Stunden 1300 — 1400° herrschten, mußte sehr rasch gehandelt werden. Da die Zeitspanne, nach welcher ein Dutzend Arbeiter bereits mit den Abtragungsarbeiten beginnen, sehr kurz war, die größten Lichtunterschiede zwischen Tages- und Kunstlicht überbrückt werden mußten, die Objekte nach der letzten Aufnahme unwiederbringlich verloren waren, Durchblicke benutzt werden mußten, wo kaum Platz zum Bedienen des Verschlusses vorhanden war, konnte ich nur mit meiner Rolleiflex 4×4, die mit dem Blickfenster der 6 × 6 ausgestattet ist, zum Ziele kommen. Das Resultat war so überraschend, daß selbst die Ingenieure nach Erhalt meiner Photos erklärten: Wir haben alle Ihre Aufnahmen bewundert. Vom künstlerischen wie vom technischen Standpunkt können sie kaum schöner sein. Nach solchem Ergebnis ist mir meine Rolleiflex nur noch lieber geworden. M.

Vergrößerungen mittels Proxar-Linse

Werkstätten, denen Amateurarbeiten übergeben werden, wird es heute im Zeitalter der Kleinbildkamera manchmal schwer, einwandfreie Vergrößerungen auch vom kleinsten Schmalfilmstreifen anzufertigen. Tatsache ist, daß die teuren Vergrößerungsapparate in den meisten Fällen nicht dazu eingerichtet sind, kleinste Schmalfilmnegative auf dieselbe Größe, 13 : 18, zu bringen wie bei einem 6 : 9 - oder 9 : 12 - Negativ. Der Grund hierfür liegt bei den Vergrößerungsapparaten mit automatischer Scharfeinstellung in der begrenzten Höheneinstellung und so-





Hans Henschke, Berlin. Aufnahme vom Fliegerrennen auf einer Holzbahn

mit in der ungenügenden Entfernung des Objektivs von dem am Apparat fest angebrachten Bildrahmen. Ein idealer Vergrößerungsapparat ist daher heute noch immer das Ansatzgerät mit Kamera 6 : 9 oder 9:12, um die Negative auf jedes gewünschte Größenformat zu bringen, denn bei ihm ist der Hocheinstellung keine Grenze gesetzt. Mit dieser fast unbegrenzten Hocheinstellung jedoch vermindert sich selbstverständlich Stärke und Kraft der Lichtquelle um ein bedeutendes, und bei dem kleinsten Schmalfilmstreifen ist eine einwandfreie Belichtung des Bromsilberpapiers kaum mehr möglich. Belichtungszeiten von einer Minute und mehr werden notwendig sein. Man muß daher zu einer stärkeren Lichtquelle greifen, und wenn früher 60 Watt genügten, werden heute 100 Watt nicht ausreichen, die ermüdend lange Belichtungszeit um ein wesentliches herabzusetzen. Außer dem langsameren Arbeitsgang machen sich aber noch die Nachteile eines größeren Stromverbrauchs geltend, und die Hitzeentwicklung einer 100-Watt-Lampe dürfte für den empfindlichen Filmstreifen stark ins Gewicht fallen.

Diese Nachteile werden vermieden, wenn man Proxar-Linsen verwendet. Die Brennweite des Objektivs wird verkürzt, so daß man bei erträglichen Abständen zwischen Papier und Optik zu hinreichenden Vergrößerungsmaßstäben kommt. Die durch die Proxar-Linse erhöhte Lichtstärke kann man allerdings kaum ausnutzen, da man zur Verbesserung der Bildschärfe meist wieder abblenden muß. Mit einer Zeiss-Proxar-Linse ergaben sich folgende Feststellungen:

Ein Schmalfilmnegativ, mit bloßem Kameraobjektiv auf Bildgröße 6 : 9 gebracht, ergibt bei derselben Entfernung der Lichtquelle vom Bromsilberpapier mit Proxar-Linse ein Positiv von 9 : 12, eine Vergrößerung auf 9 : 12 mit bloßem Objektiv eine solche von 13 : 18 mit Vorsatzlinse. Ein weiterer Vorteil ist die weichere Zeichnung und vor allen Dingen bei ganz starken Vergrößerungen die verhältnismäßig geringe Kornentwicklung.

Kein Photogerät in Flugzeugen

Der Reichsluftfahrtminister hat nach dem VDZ.-Büro eine Verordnung über die Verwendung von Photogerät im Luftverkehr erlassen. Danach haben Polizei, Luftverkehrsunternehmungen und Flugzeugführer darauf zu achten, daß Fluggäste ohne besondere Erlaubnis während des Fluges kein Lichtbildgerät mitführen oder verwenden. Lichtbildgerät ist den Fluggästen abzunehmen und so zu verwahren, daß eine Verwendung während des Fluges ausgeschlossen ist.

Zu unseren Bildern

Außerordentliche Leistungen stellen die Theaterphotos von v. Blücher dar. Bei Saalbeleuchtung in Sekundenbruchteilen gemacht, geben sie nicht nur die Vorführungen selbst in aller Klarheit und Schärfe wieder, sondern lassen auch Ausdrucksdeutungen zu, wie bei den Jongleuren und dem abspringenden Artisten (S. 105). Die vorbildliche Wiedergabe des Stofflichen, wie sie besonders für Werbephotos von größter Wichtigkeit ist, illustrieren die Schularbeiten der Münchner Anstalt. Von den Porträtstudien sind neben der bildhaft angeordneten von Gerling, der knapp begrenzten, ausdrucksvollen von Lazi die Aufnahmen mit der Kleinbildkamera von Freytag — und von den Reportagen, die des abendlichen Konzertes in Nürnberg und die Bilder mit der fahnenschwingenden Jugend hervorhebenswert.

Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter

Organisation

Die Leitung der Gruppe Mitteldeutschland ist, wie bereits mitgeteilt, Herrn Max Löhrich, in Firma Leipziger Pressebüro, Leipzig S 3, Fichtestraße 36, übertragen.

Zum Vertrauensmann für die Ortsgruppe Dresden ist Herr Erich Hammer, Dresden - A. 16, Blumenstraße 106, bestimmt worden.

Eine Gruppe Westdeutschland ist in Bildung begriffen, deren Leitung in den Händen des Herrn Martin Knauer, in Firma Pressephoto Rolf Lantin, Düsseldorf, Herderstraße 65, liegt.

Kennzeichnung deutscher Bildberichte durch ein Verbandszeichen



Dieses Zeichen trägt als wesentlichsten Punkt die Aufforderung: „Fördert deutsche Arbeit" und soll in steter Wiederkehr die Verbraucher deutscher Bildberichte mahnen, bei der Auswahl unter gleichwertigen Photos ein und desselben Themas dem deutschen Bild des Reichsverbandsmitgliedes in nationalwirtschaftlichem Interesse unbedingt den Vorzug zu geben. Die Mitglieder des „Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter e. V." machen durch Abdruck des entsprechenden Stempels auf der Rückseite ihrer Bildberichte diese als deutsche Arbeit und unbedingt zu bevorzugendes Material kenntlich.

Der im Zeichen abgebildete Adler ist ja Symbol aller Deutschen, und der Mann mit der Kamera (aus technischen Gründen in ganz einfachen Linien gezeichnet) ist mit ihm eng verbunden. Beide gehören zusammen: Deutscher Adler und deutscher Bildberichterstatter — stellen also ein bedeutsames Zeichen für die Mitglieder des Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter dar.

Berufsausweise für Bildberichterstatter

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat am 17. August (Geschäftszeichen II 2088) eine außerordentlich bedeutsame Entscheidung dahingehend gefällt, daß es dem Central - Verband Deutscher Photographen-Vereine und -Innungen nicht gestattet ist, „Berufsausweise zur Vornahme von Illustrationsaufnahmen für die Presse" auszugeben.

Der Central-Verband ist in der erwähnten Verfügung angewiesen worden, soweit bereits Ausweise ausgegeben waren, diese bis zum 1. September 1933 einzuziehen und bis zum 3. September dem zuständigen Referenten des Propagandaministeriums, Herrn Kurzbein, Bericht zu geben, daß sich keine von den Innungen ausgestellten Berichterstatterausweise mehr im Umlauf befinden.

Durch den Erlaß hat der Herr Reichsminister seinen Standpunkt dahingehend präzisiert, daß die Bildberichterstatter wegen ihrer überwiegend journalistischen Betätigung zur Presse zu rechnen sind und demzufolge Bildberichterstatterausweise nur von dem zuständigen Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter e. V. (Geschäftsstelle Berlin SW 68, Schützenstraße 67), der ja ein Fachverband in der Neuorganisation des „Reichsverbandes Deutscher Presse" sein wird, ausgestellt werden dürfen.

Einziehung der roten Ausweise des Polizeipräsidiums Berlin

Der Polizeipräsident zu Berlin hat am 2. September 1933 folgendes Rundschreiben herausgegeben:

„Die bisher ausgestellten polizeilichen, persönlichen und unpersönlichen Bildberichterstatter-Passierscheine und die dazugehörigen Personalausweise verlieren zum 1. Oktober 1933 ihre Gültigkeit und müssen an die Pressestelle des Polizeipräsidiums zurückgegeben werden. Zu diesem Zeitpunkt werden neue Karten in hellbrauner Farbe ausgegeben.

Anträge auf Ausstellung solcher Ausweise sind von den Firmen oder den selbständig arbeitenden Bildberichterstattern unmittelbar an die Pressestelle des Polizeipräsidiums zu richten. Für die in Frage kommenden Bildberichterstatter sind die genauen Personalien (Vor- und Zuname, Geburtsdatum und -ort, Wohnung, Konfession und eventuell Fernsprechanschluß) anzugeben, ferner bei Neuanträgen zwei, sonst ein Lichtbild beizufügen.

Schon jetzt wird darauf hingewiesen, daß die Zuweisung der Bildberichterstatterkarte nach den Grundsätzen des Berufsbeamtengesetzes erfolgt. Die Zahl der auszugebenden Karten wird sehr niedrig gehalten, da sonst bei wichtigen Anlässen die Anerkennung des Ausweises nicht möglich ist.



Werbephoto. Schüler-Aufnahme der Bayer. Staats-Lehranstalt für Lichtbildwesen in München

Es finden nur diejenigen Illustrationsfirmen Berücksichtigung, die ständig Aktualitäten für die illustrierten Tageszeitungen und Bildberichte fertigen, bei denen also das Passieren von polizeilichen Absperrungen unerläßlich ist. Die selbständigen Bildberichterstatter müssen ihr Gewerbe angemeldet haben und ebenfalls Bildmaterial über ihre Tätigkeit vorlegen können. (Es soll dadurch vermieden werden, daß sogenannte „Schwarzarbeiter" den Ausweis erhalten.) Bei inländischen Bildberichterstattern wird die Zugehörigkeit zum Reichsverbande Deutscher Bildberichterstatter e. V., Berlin SW 68, Schützenstraße 67, vorausgesetzt.

Ich weise besonders darauf hin, daß die Bildberichterstatterkarte nur in Groß-Berlin Gültigkeit hat und nur als Ausweis beim Passieren polizeilicher Absperrungen zur aktuellen Bildberichterstattung dient, nicht als allgemeine Legitimation gegenüber Behörden oder privaten Körperschaften.

Ich bitte, bei den Anträgen nach diesen Gesichtspunkten zu verfahren.

I. A.: Burkart, Regierungsrat,
Leiter der Pressestelle.

Ergänzend hierzu ist noch zu sagen, daß als allgemeine Legitimation gegenüber Behörden oder privaten Körperschaften derjenige Ausweis gelten soll, den der Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter unter Mitwirkung des Propagandaministeriums seinen Mitgliedern zur Verfügung stellt. — Ähnlich der Regelung der polizeilichen Passierscheine in Berlin wird auch im ganzen Reich vorgegangen werden.

Die Photographie als Berichterstatterin

Die vom 4. bis 19. November 1933 in Berlin stattfindende Ausstellung „Die Kamera" soll weit über den landläufigen Umfang anderer Veranstaltungen hinausgehen, um so mehr, als die „Deutsche Arbeitsfront" als Mitveranstalterin zeichnet.

Eine ganze Halle am Funkturm wird allein die Abteilung „Photographie" umfassen. Sie schließt sich direkt an den großen Empfangsraum des Haupteinganges der Ausstellung an. In ihr wird die geschichtliche Entwicklung der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart gezeigt. Weiterhin soll sie ein vollständiges Bild des gegenwärtigen Standes der Photographie im neuen Deutschland wiedergeben.

Im Rahmen des Gesamtbildes wird die Photographie als Bildberichterstatterin eine besondere Ausstellungsschau darbieten, wobei ein geschlossenes Ganzes erreicht werden soll. In dieser Hauptschau der Bildberichterstattung werden durch unseren Reichsverband unabhängig vom Urheber die einzelnen Dinge, die zur Darstellung kommen, unter besonderen Gesichtspunkten gesammelt, sich dem Beschauer darbieten. Als Ideen für die Gesichtspunkte, unter denen die Photographie als Berichterstatterin in Erscheinung tritt, schweben unter anderem folgende Punkte vor:

1. Wie entsteht ein aktuelles Bild, und wie kann von einem aktuellen Vorgang dieses oder jenes Photo gefertigt werden?
2. Welche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Aufnahme aktueller Vorgänge für den Bildberichterstatter? Hier soll die Arbeitsweise des Bildberichterstatters vor Augen geführt werden: das Belauschen der Vorgänge, die Verwendung der Leitern im Getümmel von Menschen, die Photographie vom Dach aus, die Bildberichterstattung von der Kehrseite aktueller Vorgänge, also z. B. Zaungäste sportlicher Veranstaltungen, das Leben und Treiben hinter den Absperrungen usw.
3. Der gefährliche Augenblick. Hier soll gezeigt werden die Bildberichterstattung in lebensgefährlichen Situationen, z. B. während Revolution und Unruhen, Photos aus der Besetzungszeit des Rheinlandes, Aufnahmen bei Auto- und Bobrennen in unmittelbarer Nähe von Unglücksfällen usw.
4. Photo und Text. Diese gehören zusammen und zeigen die journalistische Begabung des einzelnen Bildberichterstatters bei der Wiedergabe des Erlebnisses.
5. Fälschung von Photos und deren Begleittexten. Hier sollen Musterbeispiele von Originalbildern unter Gegenüberstellung von solchen mit nachträglich hineinkopierten Fälschungen gezeigt werden. Weiter sollen Textfälschungen wiedergegeben werden, in denen Beispiele von Photos mit dem ursprünglichen Text gezeigt werden, wie ihn der Bildberichterstatter vorgesehen hatte und was daraus durch andere Textunterschrift von gegensätzlich eingestellter Seite gemacht wurde.
6. Eng zusammen mit Punkt 5 eine Wiedergabe von deutschen Photos im Ausland mit für Deutschland abträglichen Betextungen, wie sie der bekannte Bilderredakteur Stiewe in seinem Buch „So sieht uns die Welt" gesammelt hat.
7. Eine Großleistung der deutschen Bildberichterstattung. Kundgebung vom 1. Mai 1933 mit allen Photos, die die deutsche Bildberichterstattung davon fertiggestellt hat, unter dem Gesichtspunkt der nach den Aufmarschplänen aufgestellten Bildreporter.
8. Das Sportphoto. Höchstleistungen der Sportphotographie auf allen Gebieten.
9. Das Genrebild. Als notwendige Ergänzung der ständigen Bildberichterstattung, z. B.: Der erste Schneefall in Berlin, das Leben im Zoo, Bilder von Tieren. Photos Kind und Mutter, das Gesicht des Kindes usw.
10. Der Serien-Photograph und seine Arbeit, wobei an Spitzenleistungen gedacht ist. Die Darstellung der Serienphotographie ist so gedacht, daß einmal der kleine Zeitungsausschnitt genommen wird, nachdem der Serien-Photograph die Idee der Bearbeitung des Gegenstandes ins Auge faßt, weiterhin die Fülle der gefertigten Aufnahmen, vielleicht an Hand von Leica-Filmen, dann die daraus ausgewählten Bilder in ihrer Großwiedergabe und zum Schluß der Serienabdruck in der illustrierten Presse mit dem dazu verfaßten redaktionellen Artikel.
11. Die Arbeit in der Redaktion des Bildberichterstatters, gezeigt an Zeitungen mit angestrichenen Artikeln für die Tagesarbeit des Photographen.
12. April-Scherze mit der Kamera, hergestellt für die illustrierte Presse.

Das vorstehende Programm gibt die wesentlichsten Gesichtspunkte wieder, die die Arbeitskommission für die große allgemeine Ausstellungsschau der deutschen Bildberichterstattung niedergelegt hat.

Bei sämtlichen Bildern wird der Name des Urhebers angebracht und eine kurze Betextung gegeben. Die Sichtung der gesamten Arbeiten, die dem Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter e. V. eingereicht werden, erfolgt durch eine Ausstellungskommission unter Mitwirkung von prominenten Bilderredakteuren. Diese neutrale Kommission wird auch das Richterkollegium bilden für die Art der Placierung der einzelnen Bildberichte im Rahmen der allgemeinen Schau.

Über den Rahmen der allgemeinen Schau hinaus soll jedem Mitglied des Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter Gelegenheit gegeben werden, zwei oder drei Bilder rings um die allgemeine Schau als Musterbeispiele für ihre eigene Arbeit auszustellen. Hier soll jeder Bildberichterstatter das zeigen, worin seine eigentliche Stärke liegt, denn jeder einzelne schreibt ebenso wie jeder andere darstellende Künstler oder wie jeder Schriftsteller seine eigene „Handschrift"

Das Kernstück der Ausstellungsabteilung „Die Photographie als Berichterstatterin" wird eine Bildfunkanlage der Reichspost sein, so daß in diesem Teil der Ausstellung besonders lebhaftes Treiben herrschen wird.



HANS REINKE, CHARLOTTENBURG (DEGEPHOT) HITLERJUGEND





HANS REINKE, CHARLOTTENBURG (DEGEPHOT) HITLERJUGEND

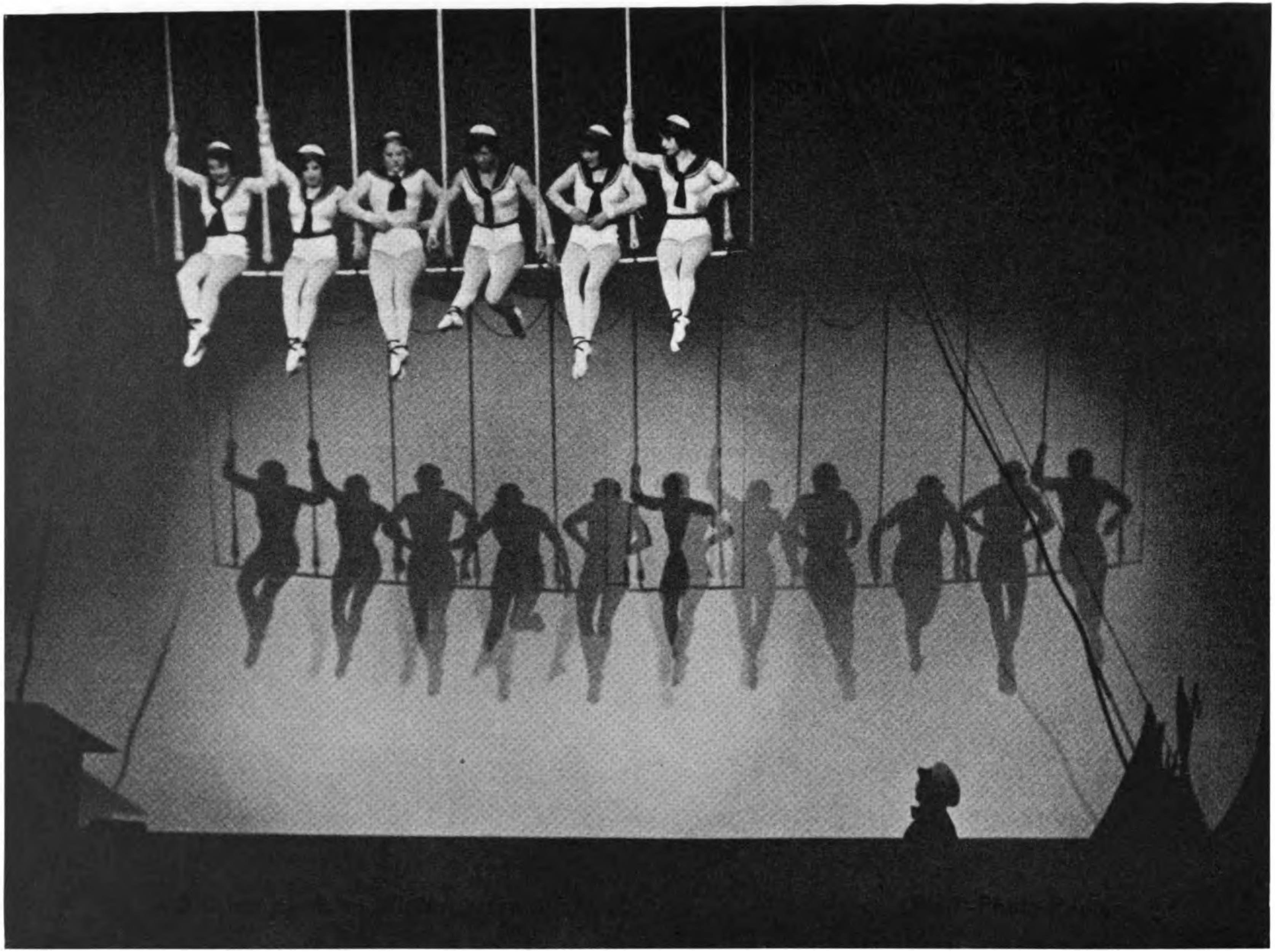




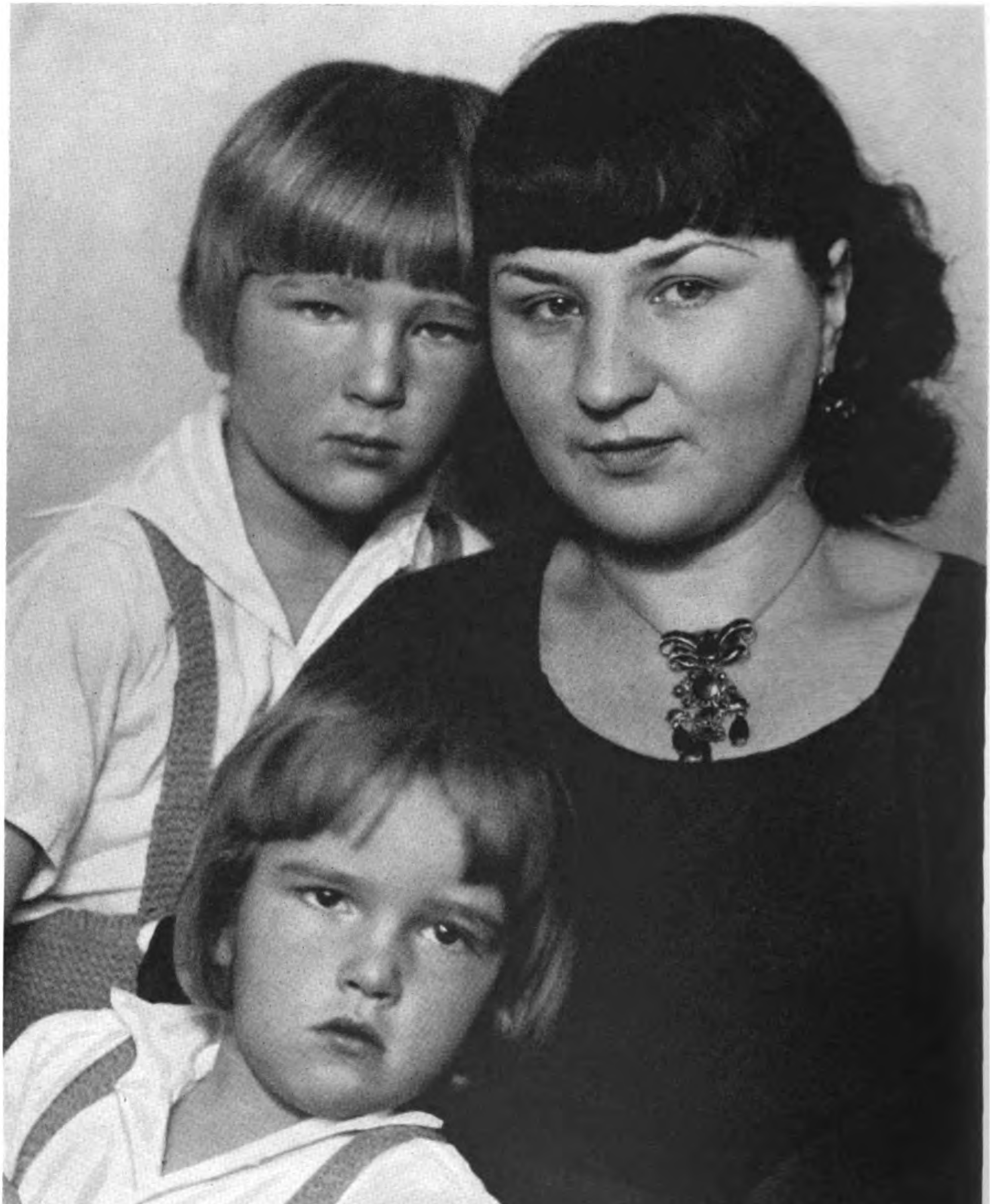
HANS REINKE,
CHARLOTTENBURG
(DEGEPHOT)
HITLERJUGEND



V. BLÜCHER, BERLIN — Momentaufnahme aus dem Zuschauerraum — BALLETT IM WINTERGARTEN



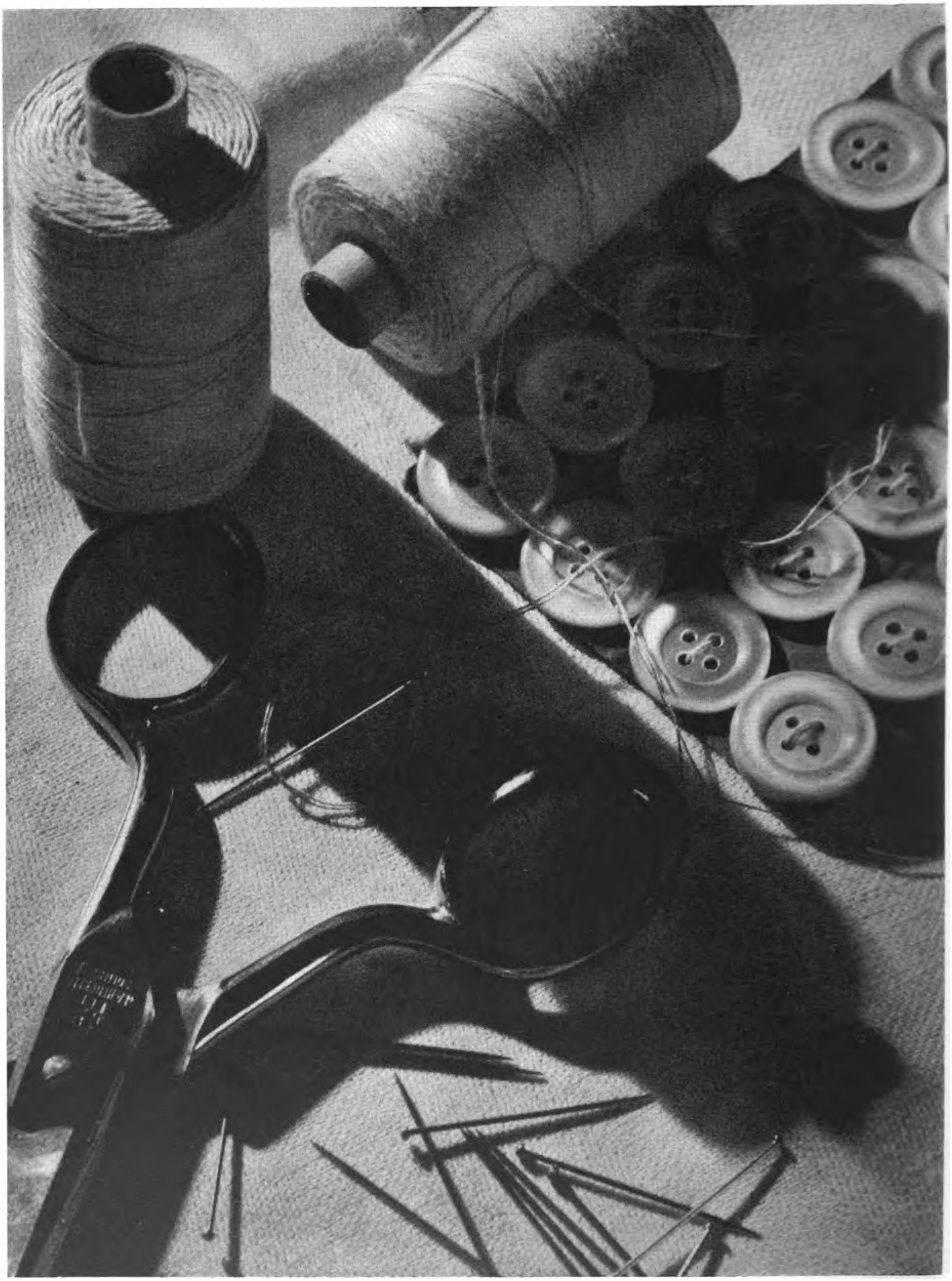
V. BLÜCHER, BERLIN — Ausnutzung des Scheinwerfereffektes zu einer wirkungsvollen Werbephotographie



HUGO ERFURTH, G.D.L., DRESDEN — MUTTER MIT KINDERN



HUGO ERFURTH, G.D.L., DRESDEN DEUTSCHES MÄDEL



DR. PAUL WOLFF, FRANKFURT (MAIN) I. DEE ZU EINEM WERBEFOTO

Zur Ausstellung „Die Kamera" in Berlin

Von Heiner Kurzbein, Referent im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

Fast genau 100 Jahre trennen uns von einer der bedeutendsten Erfindungen der Neuzeit, der Erfindung der Photographie. Zunächst eine Spielerei. Dann, praktisch gesehen, ein trefflicher Ersatz für das Abzeichnen der Natur, späterhin ein willkommenes Mittel zur Herstellung von Familienbildern und sinnigem Wandschmuck. Ein volles Jahrhundert hat es gedauert, bis sich die Photographie den Platz eroberte, den sie heute innehat: gleich neben der Drucktechnik, dieser an Wichtigkeit kaum nachstehend, ein Kulturfaktor ersten, aber auch allerersten Ranges.

Wenn am 4. November 1933 die große Ausstellung „Die Kamera" in Berlin eröffnet wird, so wird hier das erstemal der Versuch unternommen, neben der rein bildmäßigen Seite der Photographie, insbesondere ihre Beziehungen zum Zeitgeschehen, ihre Aufgaben als Nachrichtenmittler und Kulturträger und ihre Auswirkung auf die Masse zu zeigen. Erst die schnelle technische Entwicklung der letzten 20 Jahre hat jene Schwerpunktsverschiebung innerhalb des großen Gebietes der Photographie zugunsten des Bildberichterstatters und des gedruckten Bildes gebracht, die Photographie zu dem gemacht, was sie heute ist: Ein wichtiger Kulturträger und Nachrichtenmittler, der das gedruckte Wort aufs eindringlichste unterstützt. Es gibt kein Ereignis von Bedeutung mehr, bei dem nicht die Linse eines einzigen Bildberichterstatters die Augen von Millionen vertritt, es diesen ermöglicht, am Zeitgeschehen in früher ungeahnter Weise teilzunehmen. Daneben ist das Bild zum machtvollsten Mittel neuzeitlicher Propaganda im Dienste des Staates, der Kultur, der Wissenschaft und der Industrie geworden. Das Tatsächliche festzuhalten, von ihm zu künden und es hinauszutragen in die Welt, es den Mitmenschen und den Nachfahren zu übermitteln, dazu ist der Bildberichterstatter berufen.

Es bleibt erstaunlich, daß bisher keine der Regierungen dieses machtvolle Instrument der Aufklärung bewußt in ihren Machtkreis eingeschlossen hat. Erst der Führung des geeinten Deutschlands blieb es vorbehalten, die Aufgaben und Pflichten des Bildberichters fest zu umreißen und dem Kameramann den Platz zu geben, der ihm gebührt. Das kürzlich herausgekommene Pressegesetz bedeutet eine völlige Neuorientierung auf dem Gebiete der Pressephotographie. Es erkennt erstmalig die Tätigkeit des Bildberichterstatters in vollem Umfang an und gibt diesem alle Rechte — aber auch alle Pflichten — eines Schriftleiters, ihn zum Träger eines öffentlichen Amtes machend. Die geplante Verbesserung des Urheberrechtsschutzes für Photographien wird ein weiterer Schritt in dieser Richtung sein.

So wird diese Ausstellung ein Wendepunkt in der Geschichte der Photographie bedeuten. Eine Rückschau auf einen langen Entwicklungsgang und gleichzeitig ein Hinweis auf die Aufgaben des Bildberichterstatters im neuen Deutschland.

Dreimal Brandenburger Tor

Deutsche Geschichte im Spiegel der aktuellen Photographie (Mit 3 Abb.)

Drei Aufnahmen sind das hier, die dreimal das gleiche Geschehen zeigen: Einzug siegreicher Soldaten durch das Brandenburger Tor. Einmal die Heimkehr der Sieger von 1870/71, einmal den Einmarsch der ungeschlagenen Helden aus dem Weltkrieg, und zum dritten den Marsch der siegreichen unbewaffneten Mitkämpfer Adolf Hitlers. Dreimal das gleiche Geschehen, dreimal der gleiche Schauplatz, und doch drei verschiedene, ganz verschiedene Aufnahmen.

Die folgenden Zeilen sollen eine Untersuchung über die Entwicklung der aktuellen Photographie darstellen: Aktuelle Photographie? — Es ist hier des öftern über dieses Thema gesprochen worden. Wiederholen wir noch einmal: Festhalten eines Zeitgeschehens auf der Platte. Auch die Aufnahme aus dem Jahre 1871 war also im Augenblick ihrer Entstehung aktuell. Heute ist sie nur noch historisches Dokument. Das gleiche gilt von den beiden anderen hier gezeigten Bildern, wenn sie uns auch zeitlich viel näher liegen. Schalten wir aber die Tatsache der vergangenen Aktualität aus und betrachten wir die drei Photos im einzelnen so, als ob sie heute, eben entstanden wären.

Der erste Eindruck, den man bei der Inaugenscheinnahme aller drei Bilder hat, ist: Der Photograph — denken wir uns ruhig die Gestalt eines einzigen Mannes — ist jedesmal näher an das Objekt herangegangen. Zweifellos die erste und wichtigste Feststellung.

1871 noch sollte möglichst der ganze Pariser Platz zu sehen sein, obwohl dem Photographen unbedingt klar sein mußte, daß das Gesamtbild unscharf und verworren wirken würde, von einer erkennbaren Einzelheit ganz zu schweigen. Ein großer Teil sich besonders stark bewegender Reiter erscheint total verwischt. Kein Wunder, wenn man bedenkt, daß der von Ottomar Anschütz aus Lissa in Posen stammende Schlitzverschluß erst 1882 erfunden wurde. Alles in allem also ein Photo ohne jede künstlerische oder technische Qualität, heute nur noch als Dokument interessant.

Was für ein Fortschritt dagegen schon beim zweiten Bild, das vor 15 Jahren gemacht wurde! Der Photograph hat sich hier vor allem einmal in die Masse der Zuschauer hineingestellt, um — wahrscheinlich von einer Leiter herunter — Einzelheiten auf die Platte bannen zu können. Mit dem Maßstab der technischen Vollkommenheit von damals gemessen, ist ihm sein Vorhaben auch gelungen. Man erkennt einzelne Ge-



1871: Einzug der siegreichen Truppen am 16. Juni 1871 durch das Brandenburger Tor. Die Aufnahme, die von einem der oberen Stockwerke des heutigen Hotels Adlon gemacht wurde, zeigt fast den ganzen Pariser Platz. Durch die notwendig lange Belichtungszeit sind die sich bewegenden Reiter nur verwischt auf die Platte gekommen. phot. Unbekannt.



1918: Die ungeschlagenen Weltkriegskämpfer ziehen durch das Brandenburger Tor in Berlin ein. Der Photograph ist zu dieser Aufnahme schon erheblich näher an das Objekt herangegangen, so daß man einzelne Gesichter und die Bewegung der Massen sieht. Zweifellos ein Fortschritt in der Entwicklung der aktuellen Photographie. phot. Scherl.



1933: Des Reichskanzlers siegreiche Mitkämpfer marschieren durch das Brandenburger Tor. Welche erstaunliche Weiterentwicklung in der aktuellen Bildberichterstattung! Abgesehen von der verbesserten Aufnahmetechnik ist die künstlerische Raumaufteilung zu beachten, die dem Gebrauchsphotographen von heute in Fleisch und Blut übergegangen sein muß. phot. Scherl.

sichter, sieht die Bewegung in der Menge der Soldaten und in der Masse der Zuschauer, aber trotzdem — was für ein Durcheinander ist das alles! Dabei wird der kritische Beschauer des Bildes auch mit dem größten Wohlwollen keine Spur irgendeiner gewissen — nennen wir es ruhig: künstlerischen Raumaufteilung finden können.

Wie anders liegt das bei der dritten, der jüngsten Aufnahme! Hier ist der Photograph noch näher an das Objekt herangegangen. Bis ins neunte, zehnte Glied fast erkennt man die Gesichter der einzelnen SS-Männer. Aber nicht das allein ist das Entscheidende. Die Bewegung des Bildes ist das Erstaunliche, der Rhythmus. Es gehen zwei Diagonale durch das Photo: einmal die Linie der marschierenden Truppen und zum anderen die Linie der zum Gruß ausgestreckten Arme der begeisterten Zuschauermenge. Über dem Ganzen imponierend die Siegesgöttin, getragen von den mächtigen Säulen des Tores. Ein Musterbeispiel der guten Raumaufteilung also.

Die drei hier gezeigten Beispiele aktueller Aufnahmen aus verschiedenen Zeitaltern sind natürlich ausgesucht und bewußt aufeinander abgestimmt. Trotzdem können sie in der großen Linie als typisch gelten. Dabei ist es vollkommen gleichgültig. ob man, wie hier, Aufmärsche nimmt. Auf dem Gebiet des Sports, bei Theaterphotos, bei Innenaufnahmen, überall wird man ein ungeheuer anmutendes Vorwärts finden in einer Kunst, deren Uranfänge noch nicht 100 Jahre alt sind.

Sicherlich sind die bei dem letzten Photo besonders hervorgehobenen technischen Feinheiten fast allgemein den modernen Gebrauchsphotographen in Fleisch und Blut übergegangen, so daß sich die ganze Betrachtung eigentlich erübrigte. Trotzdem sollte man diesen historischen Rückblick gelten lassen zum Lob der heutigen deutschen Bildberichterstatter, zum Lob eines Zeitalters, in dem technische Erfahrung und technisches Können sich mit künstlerischem Blick aufs vollkommenste einen.

Wolfgang Schade.

Ich photographiere Hindenburg und Hitler



Das Ergebnis der ersten Belagerung

Der Reichspräsident ist also gesund und nicht krank, wie ausländische Zeitungen behaupteten. phot. Koch-Westbild.

Mitte Juni 1933. Die Nachrichten, besonders in ausländischen Zeitungen, die über den Gesundheitszustand des Reichspräsidenten verbreitet wurden, waren geeignet, tiefste Beunruhigung im deutschen Volke hervorzurufen.
Meldungen können unwahr sein, der Bildbericht trügt nie. So machte ich mich auf nach Ostpreußen. Bekanntlich soll der gerade Weg der beste sein. Ich ging diesen, versuchte alles, um die Genehmigung zu bekommen, in Neudeck einige Aufnahmen des Herrn Reichspräsidenten machen zu dürfen. Aber, wie leider so oft in unserem Beruf, scheiterte dieser erste Versuch, und ich mußte mich auf meine Spürnase und das Glück verlassen.
Durch Ausfragen der dortigen Bevölkerung gelang es mir wenigstens, festzustellen, daß der Reichspräsident bei günstiger Witterung das Gut manchmal verläßt und eine etwa einstündige Wagenfahrt unternimmt. Es blieb mir also nichts anderes übrig, als Neudeck regelrecht zu belagern.
Tagelanger Regen ließ mich nicht zur Ausführung meines Entschlusses kommen. Aber endlich schien wieder einmal die Sonne. In möglichst wanderburschmäßiger Aufmachung, gerüstet mit einem geliehenen Fahrrad und meinem ständigen liebsten Begleiter, meiner Leica, machte ich mich auf nach Neudeck. An stundenlanges Warten haben wir uns ja in unserem Beruf gewöhnen müssen. Aber was es heißt, zwei Tage an einer einsamen Landstraße auf der Lauer zu liegen, das weiß nur der, der es selbst erlebt hat.
Endlich am 23. Juni, Spätnachmittag — ich hatte die Hoffnung für diesen Tag schon fast aufgegeben —, sehe ich den einfachen Zweispänner, der mir nach Beschreibungen schon bekannt war, vor dem Gutshause vorfahren. Aus etwa 200 m Entfernung konnte ich erkennen, wie Hindenburg neben seiner Tochter, Frau von Brockhusen, im Wagen Platz nahm. Voll

Der Volkspräsident und der Volkskanzler sind anläßlich ein. Spazierfahrt Gegenstand begeisterter Huldigung durch die Jugend.
phot. Koch-Westbild, Köln.



Erwartung stehe ich an der Ausfahrt des Parkes, aber Neudeck hat drei solcher Ausfahrten und — wie ja meistens in solchen Fällen — ich wartete an der falschen. Auf mein Stahlroß vertrauend, nahm ich die Suche auf, und schon nach wenigen, bangen Minuten erspähte ich den Wagen im wogenden Getreidefelde vor mir.
Der Reichspräsident unterhielt sich mit seiner Tochter und dem Kutscher über den Stand der Felder. Den Gruß der Bauern erwiderte Hindenburg durch Ziehen seines grünen Jägerhütchens. Der Eindruck, den ich aus nächster Nähe von dem Reichspräsidenten gewann, strafte also alle Gerüchte Lügen, die ihn krank sagen wollten.
An einer mir günstigen Stelle überhole ich das Gefährt, springe vom Rad, zücke meine Leica und knipse, sieben Meter, vier Meter. Plötzlich höre ich eine tiefe Stimme, die zum Kutscher spricht: „Fahren Sie mal ein bißchen langsamer, damit der da sein Ding einstellen kann."
Schnell noch eine Nahaufnahme, bei der sich Frau von Brockhusen scheinbar ängstlich hinter dem Kutscher versteckt, ein herzliches „Danke schön", und hocherfreut, mit himmelstürmenden Gefühlen schwinge ich mich wieder auf meine Tretmaschine. Ziel: Die nächste Bahnstation.
Ein kurzer Bericht wird gemacht, mit dem unentwickelten Negativ eingepackt und per Expreß aufgegeben. Denn 24 Stunden später ist im Westen, 1200 km von hier, Redaktionsschluß. Was das heißt, weiß jeder, der im Zeitungswesen bewandert ist. Ein Glückwunschtelegramm am nächsten Tag bestätigt den Erfolg.
Lieber Leidensgefährte, jetzt kommt erst eigentlich das, was man Glück nennt. Ich erfahre, daß der Reichskanzler in den nächsten Tagen zum ersten Male nach Neudeck kommt. Verständigung mit der Redaktion und ich bleibe noch.
Fünf Tage später! Irgend etwas bereitet sich in Neudeck vor. Die Absperrmaßnahmen sind verschärft. Autos jagen durch die uralten Baumalleen. Wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Nachricht: „Hitler kommt!"
Die SA, SS und der Stahlhelm der umliegenden Ortschaften werden alarmiert. Jetzt heißt es aufgepaßt!
Gegen 18 Uhr kommt der Reichskanzler im Wagen von Marienburg, von der Bevölkerung stürmisch begrüßt. In dieser Begeisterung versuche ich, die Absperrkette zu durchschleichen, um die Begrüßung der beiden Führer festzuhalten. Es gelingt aber nicht. Mit unschuldsvoller Miene will ich klarmachen, was ich beabsichtige. „Nur eine einzige Aufnahme!" Man ist und bleibt unerbittlich. Unverrichteter Dinge, aber nicht hoffnungslos, verlasse ich die Kampfstätte: Geduld, morgen vielleicht gelingt es.

Der 29. Juni! Schon früh bin ich auf meinem vertrauten Beobachtungsposten. Der Reichskanzler geht allein im Park spazieren. Ab und zu kann ich ihn zwischen den Baumlücken entdecken, aber nur das Auge sieht ihn, für die Kamera ist er unerreichbar.
Endlich um 9 Uhr fährt der Wagen mit den beiden Braunen vor. Die leise Andeutung, die mir von gut unterrichteter Seite gemacht wurde, stimmt also. Die beiden Führer des Reiches, der greise Feldmarschall und der Kanzler, machen eine gemeinsame Wagenfahrt! Das Gelände ist mir inzwischen bekannt geworden, ich suche mir eine Stelle, an der mir ein Entkommen unmöglich scheint, und nun gilt's.
Der Wagen kommt, man sieht mich. Der Kutscher erkennt mich gleich, wechselt einige Worte mit dem neben ihm sitzenden Adjutanten, Herrn von der Schulenburg. Verständnisvolles Lächeln! Ich habe gewonnen! Ich winke dem Kutscher: Langsamer fahren! — und traue meinen Augen nicht, der Wagen hält. Nun aber ruhig bleiben! — Schnell Belichtung, Blende und Entfernung umstellen. 2,5 m! Das wird ein Titelblatt, schießt's mir durch den Kopf!


Der Reichspräsident und der Reichskanzler bei einer Spazierfahrt in Neudeck. phot. Koch-Westbild.

Nun erst erkennt mich der Reichspräsident. Ich höre, wie er zum Kanzler gewandt sagt: „Das ist der ja, der die nette Aufnahme in der letzten »Kölnischen Illustrierten« von mir gemacht hat."
Ich setze mich neben dem inzwischen wieder angefahrenen Wagen in Trab. Der Adjutant sieht es und läßt Schritt fahren. Ich bitte, noch einige Aufnahmen an der Auffahrt machen zu dürfen und passiere stolz neben dem Wagen die Absperrkette.
Lieber Kollege, nur Sie wissen, wie einem in solchen Augenblicken zumute ist. Wenn die Beamten auch nur ihre Pflicht tun, es ist herrlich für unsereinen, zu wissen: Die da können dich nun nicht mehr zurückhalten!
Der Wagen fährt noch durch eine Gruppe spalierbildender junger Mädchen vom Freiwilligen Arbeitsdienst und hält vor dem Hause. Die Herren steigen aus, sprechen noch einige Worte miteinander und das Auto des Kanzlers fährt vor.
Schnell noch eine „gestellte" Aufnahme. Dann die herzliche Verabschiedung, und der Reichskanzler verläßt Neudeck.
Außer mir — ich hatte jeden eben günstigen Moment mit meiner unersättlichen Kamera festgehalten — photographierte nur noch der Adjutant des Herrn Reichskanzlers, Oberleutnant Bruckner.
Schnell ein Telephongespräch nach Köln. Dann zum Flughafen Marienburg. In aller Eile Beschriftung, einpacken, aufgeben. Und das Ergebnis: Titel und zwei Seiten. Ich glaube, ein netter Erfolg!

Momentphotographie aus dem Zuschauerraum

Im Laufe der letzten Jahre sind die dem Photographen zur Verfügung stehenden Geräte und Hilfsmittel: Kamera, Optik, Emulsionen, Entwickler und Papiere, in schnellem Tempo vervollkommnet worden. Wie auf anderen technischen Gebieten sind Konstruktionen, die zunächst für engbegrenzte Spezialzwecke ausgeführt wurden, von anderen Fabrikationszweigen übernommen und haben dort neue Fortschritte ermöglicht. Wie einst der Automobilmotor das motorangetriebene Flugzeug ermöglichte, hat in ähnlicher Weise die Kinematographie mit ihren Spezialkonstruktionen auf die Entstehung und Vervollkommnung der Kleinfilmkamera eingewirkt. Diese wird in der landläufigen Ausführung mit Kinofilm beschickt und kann mit lichtstarker Optik ausgerüstet werden, die für kurze Brennweiten in einigermaßen handlichen Abmessungen herzustellen ist. Die photographische Industrie hat lange nach Mitteln gesucht, welche die Lichtmenge, die zur Erzeugung eines Bildes notwendig ist, in möglichst kurzer Zeitspanne voll auf die Emulsion einwirken lassen, um kürzeste Exposition und damit die Aufnahme schneller Bewegung zu ermöglichen. Der auffälligste Fortschritt auf diesem Gebiet war wohl der Ende vorigen Jahrhunderts von Anschütz verwendete Schlitzverschluß, mit dessen Hilfe erstmalig vollendete Aufnahmen des Vogelfluges entstanden. Der Schlitzverschluß ist auch heute noch nicht übertroffen und bildet ein wesentliches Bestandteil moderner Schnellschuß-Kleinkameras. Während Anschütz mit Goerzscher Optik von einem maximalen Öffnungsverhältnis von F/4,5 arbeitete, baute später Ernemann lichtstärkere Optik mit dem Schlitzverschluß zusammen und ermöglichte dadurch Aufnahmen bei ungefähr einem Fünftel der früher erforderlichen Helligkeit (Lichtmenge). Mit einem Öffnungsverhältnis von etwa F/2 ist der für die Kleinkamera praktisch brauchbare Grenzwert erreicht, und nun mußten wieder die Emulsionstechniker eingreifen, wenn weitere Fortschritte folgen sollten. Wir besitzen seit kurzem Platten und Filme mit etwa der acht- bis zehnfachen Lichtempfindlichkeit gegenüber dem von Anschütz verwendeten Material, so daß insgesamt eine Steigerung der Leistung um etwa das 50fache erreicht wurde. Es kommt gleichzeitig hinzu, daß die Platten- und Filmfabriken die Farbenempfindlichkeiten der Emulsionen so weit verbesserten, daß ihre Eignung für Kunstlicht neue Möglichkeiten erschließt. So haben wir denn heute für die Momentphotographie im Theater Schlitzverschlußkameras mit lichtstarker Optik F/2 und panchromatischem Platten- und Filmmaterial von etwa 26° Scheiner. Während Schlitzverschluß und Objektivöffnung an den Grenzwerten des praktisch Brauchbaren angelangt sein dürften, sind Steigerungen in der Objektivkonstruktion selbst, d. h. Verbesserung des Auflösungsvermögens sowie der Empfindlichkeit der Emulsion und insbesondere Verbesserung der Kornverteilung (Feinkörnigkeit) bei schnellen Emulsionen weiterhin erstrebenswerte Ziele. Immerhin reicht das heute zur Verfügung stehende Material schon aus, um Momentaufnahmen bei günstiger Bühnenbeleuchtung herzustellen. Daß solche Aufnahmen, mitten aus der Bühnenhandlung herausgegriffen, bedeutend lebendiger wirken als mühsam gestellte Bilder, dürfte ohne weiteres einleuchten. Es ist schwierig, zu definieren, was unter günstiger Bühnenbeleuchtung zu verstehen ist. Die üblichen Belichtungsmesser, auch die neuen, mit Selenzellen arbeitenden Elektroinstrumente, geben integrierte Werte über einen Aufnahmewinkel von etwa 40 bis 60°. Sie berücksichtigen nur die Gesamthelligkeit, während es bei der Bühnenphotographie darauf ankommt, Kontraste darzustellen. So wird, um ein Beispiel zu nennen, eine weiß gekleidete, von Scheinwerfern beleuchtete Tänzerin vor schwarzem Samtvorhang mit Leichtigkeit technisch vollkommene Bilder ergeben, während der Belichtungsmesser in einem solchen Fall kaum 1/2 bis 1 Lux anzeigen dürfte. Anders ist die durchschnittliche Helligkeit, wenn z. B. schwarz gekleidete Schauspieler oder Artisten vor einem hellen Hintergrund auftreten. Hier werden wir bei sehr guter Bühnenbeleuchtung bis zu 10 Lux messen können, und auch hier sind schnellste Momentaufnahmen bis zu 1/1000 Sekunde möglich. Weiß oder hell gekleidete Menschen und Dinge vor hellem Hintergrund ergeben dagegen nur dann eindrucksvolle Bilder, wenn die Beleuchtung Licht- und Schattenpartien der Körper besonders scharf hervortreten läßt. Es gehört etwas Erfahrung dazu, um die Möglichkeit einer Bühnenaufnahme voraussehen zu können. Der beste Lehrmeister ist der Versuch selbst.



v. Blücher. Aufnahme aus dem Parkett der „Scala“, Berlin.

Erforderlich zur Bühnenmomentphotographie ist eine stets schußbereite Kamera, welche ein Minimum an Mühe beim Filmwechsel und bei der Spannung des Verschlusses beansprucht, damit sich die ganze Aufmerksamkeit des Photographierenden auf die Bühnenvorgänge konzentrieren kann und die eindringlichsten Szenen herausgegriffen werden können. Unentbehrlich ist die mit dem Entfernungsmesser gekoppelte Optik, da die geringe Tiefenschärfe der lichtstarken Objektive ein dauerndes Mitgehen auf die Entfernung erfordert. Fast gleichwertig ist die Mattscheibeneinstellung beim Astro - Identoskop. Der Blendenring sollte so angeordnet sein, daß er sich beim Einstellen der Entfernung nicht unbeabsichtigt verschieben kann. Andererseits muß er leicht faßbar und nach dem Gefühl verstellbar sein, damit Änderungen auch im schlecht beleuchteten Zuschauerraum möglich sind. Deutlich fühlbare Marken bei Öffnung F/2,3 und Öffnung F/3,5 erleichtern die Handhabung. Es ist selbstverständlich nicht möglich, dauernd bei voller Blendenöffnung zu arbeiten, denn bei den Objektiven mit kurzer Brennweite ist die erwähnte Maximalapertur von F/2 nicht mehr ausreichend zur Erzielung genügender Randschärfe, wenn das aufzunehmende Bild eine gewisse Breite oder Höhe besitzen soll. Dies ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt, daß die Seitenpartien eines Bildes oder einer Gruppe vom Objektiv weiter entfernt sind als die Mitte und daß jene daher aus der Schärfenzone herausfallen. Diese Entfernungsdifferenz beträgt bei einer vollkommen tiefelosen Szenerie und bei einem Objektivwinkel von 50° schon über 10 %.

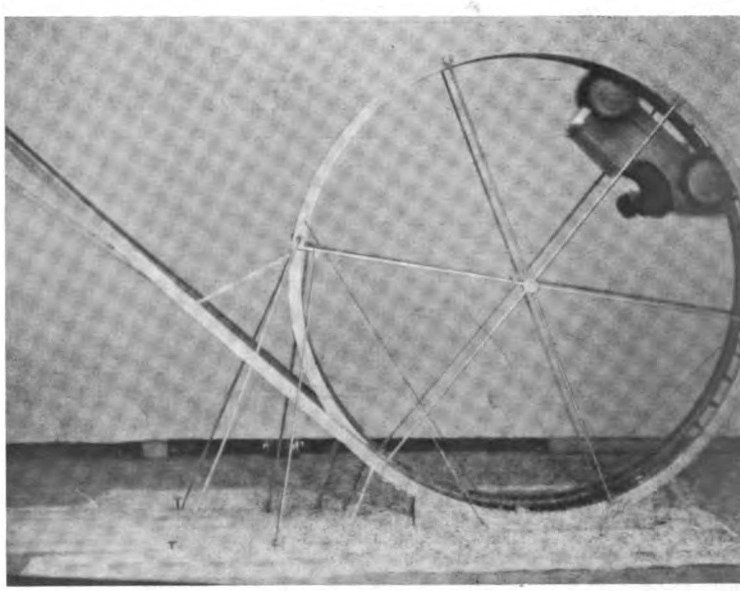
Es kommt allerdings bei der Bühnenphotographie in der Regel nicht darauf an, Übersichtsbilder herzustellen, sondern es ist viel wirkungsvoller, wenn man einzelne interessante Gruppen heraushebt, und dabei ist es nicht nachteilig, daß die Umgebung mehr oder weniger verschwindet und nur noch als unwichtige Staffage erscheint. Die beste Wirkung kann oft durch das Herausarbeiten einer einzigen Bewegung oder eines Gesichtsausdruckes erzielt werden. Wir dürfen und müssen uns hier den Hilfsmitteln des Regisseurs anpassen, der das Auge des Zuschauers mittels der Bühnen- und Scheinwerferbeleuchtung auf die wichtigsten und interessantesten Vorgänge hinlenkt.

Es wurde schon angedeutet, daß eine gewisse Gefahr in dem Korn der Emulsionen liegt. Bühnenaufnahmen werden in der Regel für Werbezwecke benötigt und wirken erst in entsprechend großem Format (etwa 30 × 40 cm). Diese Bildgröße wird durch etwa zwölffache Vergrößerung vom Kleinbildnegativ 2,4 × 3,6 mm erreicht, wenn gleich bei der Aufnahme der brauchbare Bildausschnitt gewählt wurde. Um dies zu ermöglichen, ist es erforderlich, mit Objektiven verschiedener Brennweite zu arbeiten, da der Photographierende im Theater seinen Platz und damit die Entfernung zum aufzunehmenden Objekt nicht dauernd ändern kann. Die kleinen Filmkameras sind mit Objektiven verschiedener Brennweiten ausgestattet, und man muß das Verhältnis der von der



v. Blücher. Aufnahme aus dem „Wintergarten", Berlin.

Optik erfaßten Bildbreite zur Entfernung des Photographierenden für seine Optik im Gedächtnis haben, um sofort das richtige Objektiv einsetzen zu können. Das verbreitete Kunstlichtobjektiv Hektor 7,3 cm der Leica faßt z. B. mit Sicherheit ein Bild, dessen Breite ein Drittel der Entfernung zwischen Apparat und dem



v. Blücher. Eine Höchstleistung von Optik, Film und Entwickler. Auto in voller Geschwindigkeit bei normaler Bühnenbeleuchtung während der Vorstellung aus dem 1. Rang aufgenommen. 1/500 Sek. „Komische Oper" Berlin.

aufzunehmenden Objekt entspricht, während der Aufnahmewinkel einer Optik von 3,5 cm Brennweite eine Bühnenbreite deckt, welche der Entfernung bis zum Apparat fast gleichkommt. Zur Aufnahme einzelner Figuren verwendet man folgerichtig ein Objektiv langer Brennweite (etwa 15 cm), welches bei einer Aufnahmeentfernung von etwa 8 m gerade noch eine Figur auf dem Filmformat $2{,}4 \times 3{,}6$ abbildet. Mit dem von der Firma Leitz fabrizierten Universalsucher läßt sich übrigens in kürzester Zeit für jeden Bildausschnitt automatisch die zugehörige optimale Brennweite bestimmen.

Neben der vollen Ausnutzung des Negativformates ist zur Erzielung guter Vergrößerungen auch eine möglichst feinkörnige Entwicklung anzustreben.

Da bei Bühnenaufnahmen mit starken Lichtkontrasten zu rechnen ist, muß ein Feinkorn-Ausgleichsentwickler zur Hervorrufung verwendet werden. Viele Feinkorn-Ausgleichsentwickler bedingen Überexposition. Da die Bühnenaufnahmen stets in den Schatten unterbelichtet sind, müssen wir einen Entwickler verwenden, welcher feinkörnige und gut ausgeglichene Negative liefert, jedoch außerdem verstärkend wirkt und so genügende Deckung erzeugt. Die Deckung wird am besten durch Verwendung eines braun entwickelnden Hervorrufers erzielt. Am besten hierfür bewährt sich Pyrokatechin in der von Weißermel schon 1907 in der „Photographischen Rundschau" empfohlenen sulfitfreien bzw. sulfitarmen Form. Gebrauchsfertig ist ein solcher Entwickler unter dem Namen „Finaccord" auf dem Markt [1]). Dieser Entwickler kann auch verwendet werden, um mit anderen Hervorrufern entwickelten unterbelichteten Aufnahmen nachträglich die notwendige Kopierfähigkeit zu verleihen. Zu diesem Zweck wird das Negativ in zehnprozentiger Bichromatlösung, der wenige Tropfen Salzsäure als Katalysator zugesetzt werden, gut durchgebleicht, bis zum vollständigen Verschwinden der gelben Farbe gewässert und mit „Finaccord" wieder ausentwickelt. Zur Vergrößerung verwendet man am besten Bromsilberpapiere mit Royal-Oberfläche. Damit die Vergrößerung „wirkt", ist es wichtig, sie voll auszuentwickeln, daß die Schwärzungen so tief wie möglich werden. Da die Lichter hierbei nicht zugehen dürfen, ist die Expositionszeit und der günstigste Härtegrad des Papieres sehr genau auszuprobieren. Auch bei der Vergrößerung kann man das Hervortreten des Silberkornes, soweit es sich noch bemerkbar machen sollte, herabmindern, indem man auf die untere Filmschicht einstellt. Dadurch kommen die wenig belichteten Schattendetails gut heraus, und die in den tieferen Schichten der Lichter enthaltenen groben Kornhauten werden unterdrückt.

Die technischen Hilfsmittel zur Bühnenphotographie stehen zur Verfügung, und es kommt in der Hauptsache darauf an, Auge und Hand durch Übung so weit zu schulen, daß eindrucksvolle Bilder schnell festgehalten werden können. Damit sich die Sitznachbarn nicht belästigt fühlen können, sollte man nur Kleinkameras mit leise arbeitendem Verschluß verwenden, eventuell noch in schalldämpfender Umhüllung. Für die abgebildeten Aufnahmen ist ausnahmslos der normale SS-Film der Kodak-Werke in der Leica verwendet, welche zwecks gesteigerter Schußbereitschaft mit einem Schnellaufzug ausgestattet wurde [1]).

von Blücher.

1) „Finaccord-Vertrieb", Berlin-Zehlendorf-W., Bülowstraße 3.

Ausdruckshilfsmittel im Photobildnis (Schluß aus Heft 9)

Die gegenständliche Beifügung nahm früher einen breiten Raum ein. War fast selbständig, zuweilen fest im Atelier aufgebaut; der Porträtant mußte sich einfach hineinstellen, so dafür Raum da war. Heute sind wir mit solchen Zutaten sparsam und ehrlicher. Wenn wir heute ein Ding vordergründig beifügen, muß es von einem Zweck dahin diktiert sein. Solche Zwecke sind z. B. vornehmlich zwei:

Die Stütze für die Haltung und die Hervorholung eines Ausdruckswertes durch einen dazu geeigneten Gegenstand. Im ersteren Falle ist es ein Tisch, eine Sitzgelegenheit usw., um eine ungezwungene, ausdruckswertige Stellung des Körpers zu ermöglichen, im anderen ein Buch, ein Bleistift, Arbeitsgerät, Rauchmaterial usw.

Die Kunst der Bildraumkomposition und der Schnitt. Jedes Bild nimmt einen bestimmten Flächenraum ein. Er ist heute nicht mehr identisch mit der Plattengröße. Wir haben uns über Visit, Kabinett usw. zum freien Bildformat durchgerungen. Die andere Auffassung des Bildes, die Vergrößerungs- und Verkleinerungsapparaturen haben diese Möglichkeit geebnet. Der Flächenraum des Bildes ist heute gangbarerweise viereckig.

Es gilt nun, in diesen Raum das Porträt so hineinzukomponieren, daß ein ästhetisch befriedigender Anblick das Resultat ist. In der Betrachtung des Bildes ziehen wir nun in Gedanken und unbewußt gewisse Schaulinien. Diagonalen, Parallelen zu den Seitenlinien usw. Steht nun ein Objekt so im Raum, daß es in seiner Lage mit einer der Diagonalen oder einer der Begrenzungslinien überein läuft, so ist eine gewisse ruhige Harmonie erzeugt, das Bild ruht in sich, spricht uns nicht an, will nichts von uns. Stimmen aber die Hauptlinien des Bildes nicht mit den Sehlinien der Diagonalen und Randlinien überein, so hat unser Auge das Bestreben, es unbewußt diesen Linien gleichlaufend zu verschieben, es in Ruhe zu bringen. So beschäftigt uns das Bild, hat einen besonderen Reiz, verlangt unsere aktive Anteilnahme.

Wir werden uns daher möglichst bestreben, diesen Reiz unseren Bildern zu verleihen, indem wir die Hauptlinien der Darstellung in Widerspruch setzen (in einen ästhetischen natürlich) zu den Sehlinien.



Beim Eintopfgericht in der Reichskanzlei

Franz Gayk phot., in Firma Presse - Illustrationen Hoffmann, München - Berlin.



Die Aufnahme wurde 12^{45} Uhr gemacht. 1^{20} Uhr wurde der erste Abzug schon dem Führer vor dem Flug zum Erntedankfest nach Bückeberg durch den Reichs-Bildberichterstatter Heinrich Hoffmann zur Genehmigung gezeigt (s. nebenstehende Abbildung); bei der Rückkehr war das Bild bereits im „Völkischen Beobachter" erschienen.

Deshalb sind wir z. B. davon abgekommen, das Bild mit seiner Mittellinie genau auf die Mittellinie der Bildfläche zu versetzen; wir verschieben es nach rechts oder links in die Fläche. So bewirken wir Spannungsverhältnisse. Wir lassen den Blick nicht in die Diagonale fallen, sondern wir verlegen die Blicklinie unter diese, über diese oder schräg diese schneidend. Wir lassen den Kopf in seinen Linien von hinten nach vorn auf den Beschauer zu (geradezu aus der Fläche heraus) wirken oder lassen die Schultern vom Beschauer tief in die Tiefe der Fläche hineinführen, sie zum Pseudoraum optisch erweiternd. Die zeitliche Porträtphotographie beruht auf diesem Grundsatz der Bildraumkomposition.
Gleichem Zwecke dient der Schnitt. Die reizloseste Aufnahme gewinnt mitunter durch den Schnitt. Er ist die Methode, künstlich und nachträglich - willkürlich die Sehlinien zu bestimmen, indem erst am fertigen Bild die Lage der Diagonalen, der Senkrechten, der Waagerechten, der Mittellinie bestimmt wird, so zwar, daß die Bilddarstellung selbst dabei zu diesen Sehlinien in Spannungsverhältnis versetzt wird.
Zu gleicher Zeit dient der Schnitt der Konzentration des Ausdrucks. Er nimmt vom Bild ab, was gleichgültig wäre, konzentriert seine Linien, engt den Raum seiner Ausdruckswerte ein und steigert damit explosiv ihre Wirkung. Man schneidet den Schnitt nach dem Blick aus freier Hand oder gewinnt ihn experimentell durch verschiebbare Schablonen, die man so lange auf dem Bilde wandern läßt, bis ein befriedigender Ausschnitt gefunden ist.
Die Retusche im Porträt. Die alte Porträtphotographie konnte sich in Eingriffen in die dokumentarische Richtigkeit der Abbildung nicht genug tun. Sie retuschierte und mußte retuschieren, weil der Besteller ein „Scheinbild" haben wollte, ein „Bild" ganz im malerischen Sinne. Das Malerbild in seiner glatten Schönheit (durch seine Technik bedingt) war das vergleichsweise Vorbild des photographischen Bildnisses. Heute hat man erkannt, daß das Malerbild nie das Vorbild sein kann für das im Grunde seiner Technik ganz anders geartete photographische Bild. Die technische Herkunft ist bestimmend für den Stil, andernfalls entständen höchstens bestmögliche Imitationen und Kopien. Dies hat man heute erkannt, und das Photobild arbeitet frei nach den ihm „eingeborenen Gesetzen". Diese Gesetze haben ihm seine besondere Ausdruckswertigkeit verliehen, die mit der Ausdrucksmöglichkeit eines Malerporträts, z. B. als etwas ganz anderes, gar nicht vergleichsweise betrachtet werden kann.
Der Weg der Ausdruckswertigkeit, die in einer besonderen und intensiven Art dem Photobildnis eigen und möglich ist, wird immer fortgeschritten. Er ist der Weg einer künstlerischen (technisch bedingten und unterstützten) Ehrlichkeit, er ist eine ideale Synthese zwischen der optischen (wirklichen) Erscheinungsform und ihrer künstlerischen, geistigen Ausdeutung. So verhält er sich, künstlerisch gesprochen, ausgleichend zwischen Naturalismus und Formalismus. Diese „Ehrlichkeit" verbietet eigentlich konsequenterweise die Retusche. Sie hat daher heute nur eine beschränkte Berechtigung. Hauptsächlich beschränkt sie sich auf zwei Fälle: Einmal nimmt sie die von der technischen Apparatur aufgenommenen nebensächlichen „Wirklichkeiten" oder „Richtigkeiten" fort, die infolge ihrer geringen Ausdruckswertigkeit das Bild als Erscheinung beeinträchtigen, zum anderen Male prononziert sie ausdruckswertige Züge durch leise, tonige Unterstreichung.
Gerade über die Zulässigkeit der Retusche überhaupt oder über das Maß ihrer Zulässigkeit wird heute sehr gestritten. Insbesondere beim Porträtbildnis. Es gibt Schulen und Meinungen, die die Retusche überhaupt ablehnen, und solche, die ihr auch heute noch eine sehr große Berechtigung zusprechen.
Diesen Streit kann man sich selbst überlassen und der Meinung sein, daß eine Retusche dann nicht unberechtigt erscheint, wenn sie an der „Wirklichkeit" und Ausdrucksrichtigkeit der photographischen Wiedergabe nichts verfälscht, sondern nur dem bildhaften ästhetischen Eindruck des fertigen Werkes dienlich ist. Oder dann, wenn sie kleinliche oder ausdruckswertig mindere Linien, die aber störend die großen Ausdruckszüge beeinträchtigen, geschickt entfernt.
Es konnte nicht Aufgabe dieses Aufsatzes sein, das Thema in vollem Umfange zu behandeln. Es konnte auch nicht gewollt werden, einen Streit der Meinungen hervorzurufen. Nichts anderes war mit dieser nur übersichtlichen Darstellung beabsichtigt, als dem einzelnen Leser Gelegenheit zu geben, sich mit den angeschnittenen Problemen zu beschäftigen und aus der persönlichen Stellungnahme, die er sich dabei erarbeitet, Nutzen für seine Praxis zu ziehen. May.

Bildreporter und was dazugehört

III. Dinge, die man kennen muß **(Vgl. Heft 3 u. 5)**

Mit der Kamera allein ist es nicht getan. Es gibt manches, das man mit Vorteil für seine Arbeit verwenden kann, und vieles, das man überhaupt nicht braucht. Wer sich für eine Kleinbild - Filmkamera entschieden hat, wird beispielsweise Schalen für seinen Negativprozeß kaum brauchen — nur für die Positive sind sie nötig —, und eine Dunkelkammerlampe mit allen Schikanen ist vollkommen überflüssig. Ein oder zwei der hellroten Osramlampen genügen, weil sie nur für Kontakte oder Vergrößerungen gebraucht werden; der ganze Negativprozeß spielt sich von A bis Z im Dunkeln oder bei hellem Licht ab.
Denn dies ist das Erfordernis: Die Negative müssen ausreichend belichtet sein, dürfen aber in den Lichtern der Vergrößerungsfähigkeit wegen nicht zu stark gedeckt und müssen aus dem gleichen Grunde im

Korn so fein wie möglich gehalten werden. Letzteres läßt sich nur mit Ausgleich-Feinkornentwicklung machen, besonders wenn man sich vor Augen hält, daß bei den langen Bildstreifen mit ihren ganz unterschiedlich belichteten Negativen ja jede individuelle Entwicklung von vornherein ausgeschlossen ist.

Man kann gern anderer Ansicht sein, aber ich habe fast durchweg sehr gut brauchbare Negative auf diese Weise erzielt, und deshalb will ich hier kurz auf meine Arbeitsweise eingehen. Ich arbeite ausschließlich mit Panfilm, und zwar entweder mit Agfa-Pankine-G-Film oder Kodak-SS-Film. Den Film im Dunkeln anzuschneiden, einzulegen und aus der Kassette zu nehmen, macht absolut keine Mühe; ebenso leicht ist das Einlegen in die bekannte Correx-Dose, und zwar in die Leica-Dose für Leica-Filme, in die größere Correx-Dose für Rolleiflex-Filme. Ich entwickle mit Metol-Natriumsulfit [1]) ohne Bromkalizusatz bei 21—22° C etwa 7 Minuten (solange der Entwickler frisch ist). Die Entwicklungszeit verlängert sich, je öfter der Entwickler gebraucht wird. Ich kontrolliere deshalb die Entwicklungszeit späterhin folgendermaßen:

Der Anfang des Leica-Films wird vor dem Einrollen in das Correx-Band abgerissen und, nachdem die Spule im Entwickler ist und die Dose geschlossen wurde, bei hellem Licht in die Eingußöffnung hineingesteckt, und zwar so, daß ein Stück dieses Films vom Entwickler bedeckt wird (siehe Abbildung). Ausgleichentwicklung ist Oberflächenentwicklung: Da der Filmanfang ja voll belichtet wurde, greift der Entwickler hier ebenso langsam an wie die Lichter auf dem Filmband in der Dose; die Tiefe der Schwärzung auf dem Filmanfang entspricht also notwendigerweise der Dichte der Lichter auf dem eingelegten Film. Gießt man also den gebrauchten Entwickler immer wieder in die Vorratsflasche zurück, so kann man bei späterem Gebrauch ohne weiteres feststellen, um wieviel die Entwicklungszeit auszudehnen ist.

Der Entwickler wird nach dem Andresen-Rezept zusammengesetzt: 15 g Metol, 75 g Natriumsulfit siccum, 1000 ccm Wasser. Bei längerem Gebrauch wird der Entwickler opalisierend trübe; es empfiehlt sich dann, ihn gelegentlich durchzufiltrieren. Gleichwohl kann man ihn mehrere Monate lang benutzen und setzt erst dann frischen an, wenn die Entwicklungszeit bis 25 Minuten ausgedehnt werden mußte. Aber auch dann ist der alte Entwickler immer noch als Lösung A eines dreiteilig getrennten Metol-Hydrochinon-Pottasche-(oder Soda-) Entwicklers gut verwendbar.

Immerhin setzt die Ausgleich-Feinkornentwicklung reichliche Belichtung voraus. Geht das aus irgendeinem Grunde nicht, etwa bei Theateraufnahmen, wo die Beleuchtungsstärke regelmäßig sehr gering ist (wesentlich geringer jedenfalls, als man glaubt), so verzichtet man ausnahmsweise auf die Feinkornentwicklung und benutzt die oben genannte Lösung A



Der Probestreifen in der Eingußöffnung der Correxdose. Man sieht deutlich, daß der untere Teil bereits reichlich geschwärzt ist

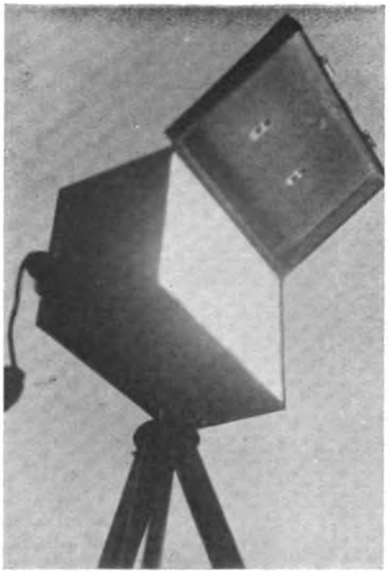
als Basis für einen Metol-Soda-Entwickler (Lösung D: 200 g Soda sicc., 1000 ccm Wasser), indem man vier Teile A, einen Teil D und sieben Teile Wasser mengt, kein Bromkali zusetzt und bei 18° C 5 Minuten lang entwickelt. Bei diesem Entwickler darf man die volle Scheiner-Zahl der Negativemulsion als Grundlage der Belichtung nehmen; man holt alles aus dem Negativ heraus (darf sich sogar eine kleine Unterbelichtung leisten) und bekommt doch keine zugegangenen Lichter. Vergrößern wird man allerdings am besten durch einen Schleier, um das Korn zu mildern.

Aber wo das nicht unumgänglich nötig ist, soll man bei der Feinkornentwicklung bleiben, schon deshalb, weil panchromatische Emulsionen zur Zeit noch etwas gröber im Korn sind als orthochromatische. Während aber die hochempfindlichen orthochromatischen Filme (z. B. Agfa Isochrom 26° Scheiner) nur zwei generelle Anwendungen gestatten, nämlich ohne Filter und mit Filter, erlaubt die Panemulsion vier Verwendungen: ohne, mit Grün-, Gelb- und Rotfilter. „Ohne" bei Tage für schnellste Momente und abends bei Kunstlicht, farbtonrichtig mit grünem Filter, mit Rotfilter für Weitphotographie durch Dunst und sogar Nebel, mit strengem Gelbfilter dagegen für Effekte. Trotz der mäßig steilen Gradation kann Panfilm mit Rotfilter selbst für Luftbildaufnahmen mit Nutzen verwendet werden. Wem hier an stärkerem Kontrast viel liegt (man kann mit hartem Papier und hartem Entwickler sehr gut beim Positivprozeß berichtigen!), der verwendet Metol-Soda-Entwickler in obiger Zusammensetzung, entwickelt aber 7—8 Minuten.

Es gehören also zur Ausrüstung eines Bildreporters mindestens die beiden Agfa-Filter 71 (hellgrün) und 80 (hellrot) mit drei- bzw. vierfacher Verlängerung der Belichtungszeit sowie Gelbfilter 3 oder Orange. Dabei ist die Verwendung von Filter*folien* vorteilhafter, weil Unschärfen vermieden werden, die mit

1) Es kommt sehr wesentlich auf die Qualität des Natriumsulfits an; ich verwende nur das sehr teure „Natrium sulfurosum siccum pro analysi".

Die Kofferlampe der Jupiterlicht-Gesellschaft, Berlin, eines der wichtigsten Hilfsmittel für den Bildreporter. Im herausgeschraubten Zustand ist im Koffer Platz für vier Nitraphotbirnen, Schraubkupplung, Dreifachstecker, Zuleitung mit Zwischenstück, Belichtungsmesser, Stativneiger, 15 m Verbindungskabel und noch einiges mehr.



Glasfiltern unvermeidlich sind; man legt die Folie von hinten ins Objektiv und hält sie mit einem federnden Messingring fest.

Außerdem ist vorzüglich als Hilfe ein elektrischer Belichtungsmesser: Von über 300 Aufnahmen, die mit einem „Photolux“ [2]) bestimmt wurden, waren nur zehn nicht ganz einwandfrei, alle aber zu gebrauchen! Rechnet man den Anschaffungspreis für dieses Instrument auf eventuell verdorbene Bildbänder um, so ergibt sich, daß dieser bereits durch 40 Filme amortisiert ist. Bei Gegenlichtaufnahmen empfiehlt es sich, die Linse des Photolux mit der Hand gegen direkt auffallende Sonnenstrahlen abzuschirmen, weil sonst eine um etwa 25 % zu niedrige Belichtungszeit angezeigt wird; weitere Vorsichtsmaßregeln erübrigen sich. Das Instrument hat sich als durchaus zuverlässig erwiesen. Abends bei gewöhnlicher Zimmerbeleuchtung zeigt es leider nicht mehr an; die eingebaute Photozelle ist zwar noch empfindlich genug, jedoch ist das Meßinstrument des billigen Preises wegen sehr einfach gehalten und schlägt darum nicht mehr aus.

Für Aufnahmen in Innenräumen oder des Abends arbeitet man meistens mit Nitraphotlicht. Eines der vorzüglichsten Hilfsmittel für den Bildreporter ist eine Kofferlampe, bei dem, wie der Name schon sagt, die Lampen in einen kleinen Handkoffer fest eingebaut sind (siehe Abbildung). Der Koffer selbst, vollkommen feuerfest aus Holz oder Metall hergestellt (Herstellerin: Jupiterlicht AG., Berlin), dient als Lampengehäuse und ist innen mit stark reflektierendem Blech ausgeschlagen; die Lampen sind fest eingeschraubt und bleiben während der Aufnahme naturgemäß im Koffer; der Deckel, ebenfalls als Reflektor ausgestaltet, gestattet eine mäßige Effektwirkung. Bei der Fabrikausführung ist der Koffer mit einem Schalter versehen, durch den sich die Lampen einzeln schalten lassen; da aber ein Bildreporter erstens soviel Licht wie überhaupt möglich braucht, zweitens aber sowohl an Netzen mit 220 als auch mit 100 Volt Spannung arbeiten muß, erscheint die Stufenschaltung überflüssig. Statt dessen habe ich eine Steckvorrichtung angebracht, die wahlweises Parallel- oder Hintereinanderschalten der Birnen gestattet: die am Schluß folgende Schaltungsskizze zeigt, daß normalerweise die Lampe zunächst für die höhere Spannung von 220 Volt gestöpselt wird. Dadurch wird zwangsläufig bewirkt, daß man sich nicht irren kann; brennt die Lampe bei dieser ersten Schaltung jedoch dunkel, so wird ein Zwischenstück eingesetzt, wodurch sie nunmehr auf 110 Volt geschaltet wird. Voraussetzung für diese sehr bewährte Einrichtung ist jedoch die Verwendung von zwei Nitraphotbirnen von 110 (!) Volt Spannung. Diese Lampe zeichnet sich dadurch ganz besonders aus, daß durch die nebeneinandergesetzten Birnen die harten Lichter und die pechigen Schatten vollkommen vermieden werden; vielmehr sind die Lichter wie die Schatten zart, und alle Halbtöne sind da. Der Koffer paßt auf jedes Stativ und ermöglicht sehr rasches und bequemes Arbeiten, vor allen Dingen leichten Transport. Er hat Platz genug im Innern, um Zuleitungsschnüre von zehn und mehr Meter Länge aufzunehmen.



Die sehr hübsche Einrichtung für Fernauslösung und Fernaufzug, mit der selbst die scheuesten Tiere sicher photographiert werden können

Gelegentlich benötigt ein Bildreporter auch eine Fernauslösevorrichtung (siehe Abbildung), damit er die Kamera an einem unauffälligen Platze aufstellen und von anderswo auslösen kann. (Schluß folgt.)

2) Der neue „Ombrux“ ist sehr universell und mißt auch Zimmerlicht.

Der Standphotograph

Von Wilhelm Hofinger

Ganz unbekannt wird der Beruf des Standphotographen in Fachphotographenkreisen kaum sein, aber über den Umfang seines Tätigkeitsfeldes sowie darüber, daß diese Tätigkeit unter Umständen eine nicht unbedeutende Einnahmequelle für den rührigen ortsangesessenen Berufslichtbildner sein kann, dürfte kaum volle Klarheit herrschen.

Der Standphotograph hat — wie schon sein allerdings nicht sehr schöner Name besagt — in erster Linie die Aufgabe, im Rahmen von Filmaufnahmen die Standphotos herzustellen. Unter Standphotos verstand man früher ausschließlich Bilder gestellter Gruppen und Vorgänge aus Spiel- und sonstigen Filmen, die meist in unmittelbarem Anschluß an die gedrehte Szene im Format 18 × 24 oder 24 × 30 aufgenommen wurden. In dem Moment, in dem im Atelier das „Licht aus" oder bei Freiaufnahmen der „Schluß" ertönte, eilte er, in einer Hand die schon vor Drehbeginn des Films fertiggestellte Standphotoliste, in der anderen seinen unförmigen Aufnahmekasten, auf den Regisseur zu und brüllte aus Leibeskräften: „Standphoto." Das war das Zeichen für alle Beteiligten, daß die Szene noch nicht beendet war. Die Beleuchter schalteten die Lampen wieder ein, der Operateur verließ seinen Platz, um ihn dem Standphotographen zu überlassen, die Schauspieler nahmen die zuletzt inne gehabten Plätze nochmals ein, und der Regisseur ordnete die Gruppe. Grundbedingung für den Standphotographen war raschestes sicheres Arbeiten, jede Aufnahme mußte absolut sitzen, denn eine Wiederholung war nicht möglich. Bis die Platten entwickelt waren, stand längst die ganze Dekoration nicht mehr.

Dann kam die Hauptarbeit: Beschriften der Negative und Anfertigung von oft Hunderten von Kontaktkopien, alle mit weißem Rand, alle mit Hochglanz, alles in kürzester Zeit, oft nur in Stunden, denn der Reklamechef wartete darauf vor der Tür. Blieb ihm Zeit dazu, dann konnte der Standphotograph nebenher ganz gut auch auf eigene Rechnung



Willy Homann, Atlantik, phot. mit Plaubel-Makina, F: 2,9, Vakublitz.



Aus einer Reportage „Turnen erhält jung", 60 – 73jährige beim Training und am Barren.

arbeiten: Aufnahmen vom Personal und den Schauspielern, Postkarten usw. Da nicht jeden Tag gedreht wurde, warfen solche Arbeiten meistens einen recht hübschen Nebenverdienst ab.

Heute halten nur mehr ganz große Filmfirmen festangestellte Standphotographen, die kleineren engagieren sie meistens nur für den gerade in Arbeit befindlichen Film. Das Tätigkeitsfeld des Standphotographen dagegen hat ganz bedeutenden Umfang angenommen. Zwar existiert die Riesenkamera auch heute noch, aber die mit ihr gemachten Aufnahmen stellen nur mehr einen Bruchteil des gesamten photographischen Reklamematerials dar.

Während der Szene werden zahlreiche Momentbilder von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommen, um sie möglichst restlos zu erfassen, außerdem werden Werkaufnahmen angefertigt. Das sind Bilder, die sowohl die Szene selbst als auch ihre ganze Umgebung darstellen, man sieht auf ihnen sozusagen hinter die Kulissen. Solche Aufnahmen sind oft nicht unwichtig, wenn aus irgendeinem Grund die gleiche oder eine Ersatzszene später nochmals aufgebaut werden soll. Vor allem ist daraus die Beleuchtungsanordnung verhältnismäßig leicht zu rekonstruieren.

Alle diese Aufnahmen muß der Standphotograph selbst verarbeiten, vor allem vergrößern. Dazu kommen die Filmvergrößerungen, die nach dem gedrehten Negativ selbst in der Größe 18×24 hergestellt werden. Man wählt dazu besonders interessante, lebendige Einzelbilder aus dem Filmstreifen, die während der Szene photographisch sehr schwer in gleicher Güte zu erhalten sind, da einerseits der Filmoperateur ja den günstigsten Standpunkt belegt hat und keinesfalls gestört werden darf, andererseits auch aus einer großen Anzahl von Einzelbildchen der verschiedenen Bewegungsphasen eines Gesamtvorganges leicht die eindrucksvollsten herausgesucht werden können.

Aber auch manches Edeldruckverfahren muß der Standphotograph beherrschen, vor allem den Bromöldruck, den Umdruck, den Pigmentdruck. Vor Abschluß mit einer Verleihfirma werden dieser fast stets eine Anzahl solcher Edeldrucke aus dem Film vorgelegt. Daß von den Verleihfirmen oft einfarbige und mehrfarbige Diapositive, getonte und handkolorierte Kopien und Vergrößerungen als Reklamematerial verlangt werden, ist bekannt. Allerdings pflegen große Verleihe nach Abschluß eines Films ihr gesamtes Reklamematerial auf Grund der erhaltenen Negative auch oft selbst anzufertigen.

Bei kleineren Firmen wird der Standphotograph sehr häufig auch noch zum Schriftzeichnen oder zur Hilfe bei Zeichentrickaufnahmen sowie zu vielen anderen kleineren Dienstleistungen herangezogen. Daß Aufnahmen von Hauptdarstellern, nach denen Klischees für Zeitungen, Illustrierte usw. hergestellt werden, ebenfalls ins Ressort des Standphotographen fallen, ist selbstverständlich. Wie man sieht, hat so ein Mann keine Ursache, über Mangel an Arbeit zu klagen.

Manche Firmen vergeben diese Arbeiten getrennt, d. h. sie engagieren auf Drehzeit einen Photographen, der (mit eigenen Apparaten) alle einschlägigen Aufnahmen macht und entwickelt, und lassen dieselben dann anderswo ausarbeiten. Einige legen Wert darauf, bei Außenaufnahmen die hauptsächlichsten Bilder schon am Drehort fertigzustellen, andere warten damit bis zur Rückkehr. Regel besteht keine, meistens ist dem Aufnahmeleiter in dieser Beziehung völlig freie Hand gelassen. Für rührige Photographen besteht die unbedingte Möglichkeit, da oder dort einmal einen solchen Auftrag zu bekommen, besonders dann, wenn kleinere Firmen drehen oder wenn irgendwo einer der vielen kleinen Gelegenheitsfilme entsteht. Allerdings von selbst kommen derartige Aufträge nie, da ja die Filmkreise stets selber über zahlreiche gute Beziehungen verfügen. Für Photographen, die wirklich etwas leisten, ist es schon leichter, gelegentlich bei einer Filmfirma als Hilfsphotograph unterzuschlüpfen und sich dann durch eigene Tüchtigkeit zum Standphotographen emporzuarbeiten. Interessant und vielseitig ist dieser Berufszweig sicherlich.

Schriftleitergesetz und Bildberichterstattung

Von Karl Seidel, Geschäftsführer des Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter e. V., Berlin SW 68

Mit der Schaffung des Schriftleitergesetzes ist ein großer Schritt zur Neuordnung eines für das öffentliche Leben besonders wichtigen Berufsstandes im Sinne des ständischen Neuaufbaues des Reiches getan. Es ist nunmehr durch Gesetz klar herausgestellt, daß die Angehörigen des Schriftleiterberufes eine öffentliche Aufgabe erfüllen. Von besonderer Wichtigkeit ist die Bestimmung, daß neben Wort und Nachricht jetzt auch dem Bild zuerkannt wird, an der Gestaltung des geistigen Inhalts der Zeitungen und politischen Zeitschriften teilzuhaben. Der § 4 des Schriftleitergesetzes besagt, daß Mitwirkung an der Gestaltung des geistigen Inhalts deutscher Zeitungen auch dann vorliegt, wenn sie nicht im Betriebe einer Zeitung stattfindet, sondern bei einem Unternehmen, das zur Belieferung von Zeitungen mit geistigem Inhalt (Wort, Nachricht oder Bild) bestimmt ist. Infolgedessen werden die hauptberuflichen Bildberichterstatter in den von den Landesverbänden der deutschen Presse anzulegenden Berufslisten geführt werden und haben das Recht, sich Schriftleiter zu nennen. Die Zugehörigkeit der Bildberichterstatter zur Berufsorganisation der Presse ist jetzt reichsgestzlich geklärt, und der jahrelange Kampf der Bildberichterstatterverbände gegen eine Zugehörigkeit der Mitglieder zur Handwerkskammer (und damit zu den Photographen-Zwangsinnungen) ist zugunsten der Bildberichterstatter beendet. Die Eintragung der Bildberichterstatter in die Berufslisten der Schriftleiter geschieht nach den gesetzlichen Bestimmungen über die Zulassung zum Schriftleiterberuf, die besagen, daß der Betreffende

1. die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen muß,
2. die bürgerlichen Ehrenrechte und die Fähigkeit zur Bekleidung öffentlicher Ämter nicht verloren hat,
3. arischer Abstammung ist und nicht mit einer Person von nichtarischer Abstammung verheiratet ist,
4. das 21. Lebensjahr vollendet hat,
5. geschäftsfähig ist,
6. fachmännisch ausgebildet ist,
7. die Eigenschaften hat, die die Aufgabe der geistigen Einwirkung auf die Öffentlichkeit erfordert.

Das Gesetz sieht die Regelung von Ausnahmefällen durch den Leiter des Reichsverbandes der Deutschen Presse mit Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda bzw. durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda im Ein-

vernehmen mit der zuständigen obersten Reichs- oder Landesbehörde vor.

§ 20 (3) a des Schriftleitergesetzes verpflichtet die Hauptschriftleiter der Zeitungen und politischen Zeitschriften, dafür zu sorgen, daß nur solche Beiträge aufgenommen werden, die von einem Schriftleiter verfaßt oder zur Aufnahme bestimmt sind. Infolgedessen dürfen in Zukunft nur solche Bildberichte veröffentlicht werden, die von einem durch Führung in der Berufsliste als Schriftleiter anerkannten Bildberichterstatter eingereicht wurden. Daher hat nur derjenige noch die Möglichkeit, Mitarbeiter bei der Presse zu sein, der im Hauptberuf als Schriftleiter (= Bildberichterstatter) anerkannt ist. Personen, die gelegentlich Bildberichte anfertigen, können demnach nur noch Mitarbeiter bei hauptberuflichen Bildberichterstattern sein.

Nach § 21 sind Schriftleiter, die bei einem Unternehmen, das zur Belieferung von Zeitungen mit geistigem Inhalt (Wort, Nachricht oder Bild) bestimmt ist, tätig sind, für den Inhalt im Umfang ihrer Mitwirkung verantwortlich. Es wäre wünschenswert, wenn daher bei jedem Bild der Verantwortlichkeitsvermerk durch Namensnennung des betreffenden Bildberichterstatters gebracht werden müßte.

Bildberichterstatter sind im Schriftleitergesetz nicht etwa nur Schriftleitern gleichgestellt, sondern nach dem Wortlaut des Gesetzes *sind* die Bildberichterstatter Schriftleiter. Es ist daher notwendig, daß jeder Bildberichterstatter sich mit dem Wortlaut des Schriftleitergesetzes genauestens vertraut macht, damit er über die rechtliche Stellung seines Berufes vollkommen im klaren ist. Der Wortlaut des Gesetzes ist z. B. in der Zeitschrift „Zeitungsverlag“ vom 7. Oktober 1933 und in der Zeitung „Der Angriff“, Berlin, vom 5. Oktober 1933 veröffentlicht, ebenso wie er wohl in allen größeren deutschen Tageszeitungen erschienen sein wird.

Auf Grund des § 4 des Schriftleitergesetzes sind die Bestimmungen über die „Zulassung zum Schriftleiterberuf“, die „Ausübung des Schriftleiterberufs“, den „Verbandsrechtlichen Schutz des Schriftleiterberufs“, den „Strafrechtlichen Schutz des Schriftleiterberufs“ und die „Schlußbestimmungen“ des Gesetzes auf die Bildberichterstatter — die ja Schriftleiter sind — in Anwendung zu bringen. Der Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter wird dem Reichsverband der Deutschen Presse, als Fachverband dieser Körperschaft öffentlichen Rechts, organisch eingegliedert. Die in die Berufslisten der Schriftleiter eingetragenen Bildberichterstatter gehören kraft ihrer Eintragung dem Reichsverband an.

Im Gesetz ist den Schriftleitern die hohe Aufgabe gestellt, geistig auf die Öffentlichkeit einzuwirken und die behandelten Gegenstände wahrhaft darzustellen und nach bestem Wissen zu beurteilen. Diese Aufgabe werden die deutschen Bildberichterstatter gern zum Wohl des deutschen Volkes erfüllen und der nationalsozialistischen Regierung dadurch den Dank für den Schutz, der ihnen durch das Schriftleitergesetz zuteil wird, abstatten.

Verschiedenes

Schnappschüsse

Wer im Besitz einer Rolleiflex und einer Leica ist, wird festgestellt haben, daß sich unbeobachtete Schnappschüsse mit der Rolleiflex leichter ausführen lassen. Das liegt daran, daß die Aufzunehmenden beim Ansetzen der Leica an das Auge in den meisten Fällen aufmerksam werden und sich nun entweder in Positur stellen oder — das soll auch schon vorgekommen sein — grob werden. Nun fabriziert zwar Leitz einen Aufsichtssucher, der aber nur für die Objektive von 5 cm Brennweite zu verwenden war. Auf meine Anregung hin wird dieser Sucher voraussichtlich in nächster Zeit auch mit einer vorschaltbaren Negativlinse geliefert, so daß er nach Vorschalten dieser Linse auch für das Objektiv von 3,5 cm Brennweite zu verwenden ist. Für Schnappschüsse wird man vorteilhafter dieses Objektiv verwenden, weil es wegen der größeren Schärfentiefe nicht so sehr auf genaue Schärfeneinstellung ankommt, als es bei dem 5-cm-Objektiv nötig ist. Die Leica braucht also zwecks Schärfeneinstellung nicht erst an das Auge gesetzt zu werden, sondern man wird wie nachstehend verfahren:

1. *Objektiv 3,5 cm* auf 6,3 abblenden, Entfernung auf 4 m einstellen. Die Schärfentiefe reicht bei dieser Abblendung von 2,4 bis 12,7 m. (Bei dem 5-cm-Objektiv reicht bei gleicher Einstellung und gleicher Blende die Schärfentiefe nur von 3 bis 6 m.)
2. Durch einige Versuche die Entfernung von 3 bis 4 m schätzen lernen. Nachprüfung der geschätzten Entfernung durch den Entfernungsmesser vornehmen, bis Schätzung richtig erfolgt. Als Anhaltspunkt kann man sich auch die Abbildungsgröße von Personen im Sucher bei Entfernungen von 3 bis 4 m einprägen, so daß Fehlschätzungen so gut wie ausgeschlossen sind.
3. Leica umhängen, und zwar unter das Jackett. Nur den unteren Jackettknopf zuknöpfen, so daß die Leica nur mit dem Objektiv und dem Aufsichtssucher aus dem Jackett herauslugt.

Der Aufsichtssucher läßt sich auch für „Aufnahmen über die Köpfe hinweg“ gut verwenden. Man braucht dann nur die auf den Kopf gestellte Leica mit aufwärts gestreckten Armen zu halten, so daß man den Aufsichtssucher von unten betrachten kann. Man kann ihn auch als „Winkelsucher“ benutzen, wenn man ihn so auf die Halteklemme am Apparat steckt, daß das Sucherbild von der Seite her betrachtet werden kann. Die Haltung der Kamera ist dann die gleiche, als wenn man den Spezialwinkelsucher verwenden würde, wobei noch diesem Sucher gegenüber der Vorteil besteht, daß der Aufsichtssucher für Winkelaufnahmen auch für das 3,5-cm-Objektiv zu gebrauchen ist. *Paul Brandt.*

Eine neue Lichtquelle für Vergrößerungsapparate

Die meisten der heute benutzten Vergrößerungsapparate sind mit Gas gefüllten Lampen, seltener mit Bogenlampen ausgestattet. Meist ist es mit diesen nur möglich, ziemlich hochempfindliches Material zu verwenden. Auf der Suche, diese Mängel zu beseitigen, bin ich schon vor Jahren auf die Verwendung von Quarzlampen gekommen. In allerneuester Zeit hat die Quarzlampen-Gesellschaft in Hanau in gemeinsamer Arbeit mit der I.-G. Farben einen neuen Brenner unter dem Titel „Alpina-Strahler“ herausgebracht, der nicht nur in photographischer Beziehung der Quarzlampe ebenbürtig ist, sondern dieser gegenüber noch folgende Vorzüge aufweist: Derselbe Brenner ist nach Belieben für Gleich- oder Wechselstrom verwendbar. Er ist fast unzerbrechlich, enthält wenig Quecksilber, kann also sehr leicht versendet werden, brennt in jeder Lage und an

jedem Steckkontakt, und schließlich ist er auch noch billig. Um die Vorteile einer solchen Lichtquelle zu zeigen, habe ich ein normales Negativ mit Alpina-Strahler und mit Halbwattlampen von ganz gleichem Wattverbrauch vergrößert. Auch alle sonstigen Verhältnisse waren gleich, nämlich: Entfernung der Lichtquelle vom Negativ, Objektiv, Blende, Vergrößerungspapier und Entwickler; nur die Exposition war, um ganz gleiche Vergrößerungen zu erzielen, eine andere. Sie betrug den achten Teil gegenüber derjenigen mit Halbwattlampen. Wir brauchen also nur den achten Teil Strom und können in einer Stunde soviel wie in acht Stunden leisten, gewiß ein großer wirtschaftlicher Erfolg. Ist das Negativ mehr gedeckt oder die Vergrößerung eine stärkere, das Material unempfindlicher, so verschieben sich die Expositionsverhältnisse ganz bedeutend, unter Umständen um ein Vielfaches statt 1 : 8, 1 : 10 oder 1 : 30 und mehr. Auch gelingt es, Material zu vergrößern, das bisher zu solchen Zwecken kaum in Frage kam. Außerdem fallen die Vergrößerungen solcher gedeckteren Negative besser, durchgezeichneter aus, was eine Retuscheersparnis bedeutet. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so günstig liegen die Verhältnisse gegenüber den Bogenlampen. Die Übelstände dieser Lichtquellen fehlen, wie Einsetzen der Kohlenstifte, Zentrieren des Lichtbogens und vor allem das ungleichmäßige Licht, wodurch Fehlexpositionen vermieden werden.

Viele Erzeuger von Vergrößerungsapparaten bauen diese Brenner bereits ein oder schon bezogene Apparate um. G. Lehmann.

Von unseren Bildern

sind die von Hans Reinke besonders reizvoll und lebendig. Das ist wirklich die frische, natürliche und begeisterte Jugend, die für die Zeit charakteristisch und der zu begegnen eine Freude ist. Gleich hervorragend und als „Photos vom Zuschauerraum aus" immer wieder überraschend sind dann die Aufnahmen von Blücher. Paul Wolff zeigt dann die vorbereitende, im Licht und in der Stofflichkeit gleich gute Studie zu einem Werbephoto und Erfurth zwei Porträtdarstellungen, für die das Streben nach natürlichem Ausdruck kennzeichnend ist. Sehr eindrucksvoll sind dann die Textbilder zu dem Aufsatz „Dreimal Brandenburger Tor". Sie illustrieren deutlichst den Nutzen, den gerade die Pressephotographie aus der sich steigernden Entwicklung der technischen Mittel gezogen hat. Bis noch vor kurzer Zeit wären Aufnahmen, wie sie von Blücher zeigt, unmöglich gewesen, und ohne die handliche, stets startbereite Kleinkamera hätten auch Koch und Gayk ihre bewunderungswürdigen, lebenswahren Bilder nicht schaffen können.

Auf die farbige Beilage mit Aufnahmen mit der Rolleiflex auf Agfacolor-Film sei noch besonders hingewiesen.

Aus der Organisation

Die Mitgliederzahl des Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter ist in der letzten Zeit sprunghaft gestiegen. Der Verband umfaßt zur Zeit 208 Mitglieder. Eine große Anzahl Neuanmeldungen läuft täglich ein. Die Fachschaft der freien Mitarbeiter ist die weitaus stärkste Fachschaft des Verbandes, der rund die Hälfte aller Mitglieder angehören. In sechs deutschen Städten, Hamburg, Hannover, Leipzig, Frankfurt, München, Dresden, bestehen Ortsgruppen des Reichsverbandes. Die Bildung weiterer Ortsgruppen wird vorbereitet.

Die Fachschaft der freien Mitarbeiter hält jeden ersten Montag im Monat eine Besprechung ab, die im „Roten Haus", Berlin, Nollendorfplatz 3, um 18½ Uhr stattfindet. Nur Fachschaftsmitglieder haben Zutritt.

Notiz. Wie wir erfahren, gab der bisherige Chefredakteur der „Neuen Jugend" Mitte Oktober seinen Posten auf. Sein Nachfolger wird ein bisher im Hause Scherl tätiger Redakteur sein. P.

Fragen aus der Praxis

Entwicklung von Reisefilmen

S. M . . . . . s, Breslau: Sie beklagen sich, daß das Entwickeln von angesammelten Reisefilmen in der Correx-Dose zu lange dauert. Wir entwickeln in der Correx-Dose mit „doppeltgeknöpftem Band" zwei Filmbänder, Rückseite an Rückseite gelegt, gleichzeitig. Dies Verfahren spart Zeit und Entwickler. Voraussetzung ist, daß die Filme keine wasserlösliche Rückschicht haben, was ja auch heute bei den wenigsten Fabrikaten der Fall ist. Die Probe macht man durch Aufdrücken eines angefeuchteten Fingers auf die Rückseite. Wasserlösliche Rückschichten kleben ebenso wie die lichtempfindliche Emulsion am angefeuchteten Finger. Das Entwickeln in der Correx-Dose mit einem Rapid-Ausgleichsentwickler (Finaccord) dauert 6 Minuten plus 1 Minute Wässern, Eintauchen ins Fixierbad (tiefe Schale), Auswickeln des Films, der im Fixierbad verbleibt, Abspülen und Abtrocknen des Correx-Bandes, und in längstens einer Stunde sind 8—10 Filme entwickelt.

Empfindliche Hochglanzbilder

N. S . . . . b, Freiburg: Hochglanzbilder leiden durch das Aufkleben mit wasserlöslichem Klebepasten. Und das Aufziehen mit Klebefolien ist für den Kleinbetrieb umständlich, wenn nicht eine gute Presse vorhanden ist. Wir verwenden seit etwa einem Jahr eine vom Halie-Vertrieb auf den Markt gebrachte Kautschuklösung. Sie hält das Bild sofort fest auf der Unterlage und dringt nicht in das Papier ein. Man sollte Bilder in den bei den Fachphotographen üblichen Umschlägen überhaupt nur an einer Kante kleben, damit Formveränderungen des Kartons durch Feuchtigkeitsveränderung die Photographie nicht verziehen können. B.

Mitteilungen des Reichsverbandes deutscher Bildberichterstatter

Verbandsarbeit

Die ganze Verbandsarbeit mußte sich in den letzten Wochen in der Hauptsache auf die Arbeiten für die Ausstellung „Die Kamera" beschränken, damit eine würdige Schau der deutschen Bildberichterstattung zustande kommt. Alle anderen Fragen, die nicht unbedingt zu erledigen waren, sind bis nach der Ausstellung „Die Kamera" zurückgestellt worden. Nach der Ausstellung wird sich der RDB. besonders mit der Frage der Neuorganisation des „Reichsverbandes der Deutschen Presse" beschäftigen und an der Anlegung der Berufslisten für die Schriftleiter, soweit sie die Bildberichterstatter betreffen, mitwirken.

Mitgliedersperre

Der RDB. sieht davon ab, zunächst noch weitere Mitglieder aufzunehmen. Dieser Entschluß ist begründet durch das neu geschaffene „Schriftleitergesetz". Die hauptberuflichen Bildberichterstatter, für welche die Voraussetzungen des Gesetzes vorliegen, werden in die Berufslisten der Schriftleiter eingetragen und gelten dann auf Grund des Schriftleitergesetzes als Reichsverbandsmitglieder. Sobald die Organisation dementsprechend aufgebaut ist, wird dann auch die Frage der Berufsausweise für die Bildberichterstatter geregelt. Vorläufig werden also auch vom RDB. keine neuen Ausweise mehr ausgegeben.



HEDDA WALTHER, CHARLOTTENBURG MUTTER UND KIND



HANS REINKE, CHARLOTTENBURG (DEGEPHOT) BÄUERINNEN VOM ERNTEDANKFEST



J. B. MALINA, BERLIN (DEGEPHOT)

VOM KINDERTHEATER IN ROM



HANS REINKE,
CHARLOTTENBURG
(DEGEPHOT), VOM
ERNTEDANKFEST



CHRISTIAN NICOLAI
BERLIN
FEIERABEND IN DER
SIEDLUNGSSCHULE
THIERENBERG

HANS REINKE, CHARLOTTEN-
URG (DEGEPHOT)





AKADEMISCHE JUGEND BEIM SPORT





F. A. VON BLÜCHER, BERLIN, MOMENT-
AUFNAHMEN V. ZUSCHAUERPLATZ AUS

Die Ausstellung „Die Kamera" in Berlin 1933

Ein Überblick über die Ausstellung unter besonderer Berücksichtigung der Bildberichterstattung

Von Dr. Wilhelm Roßmann (Berlin)

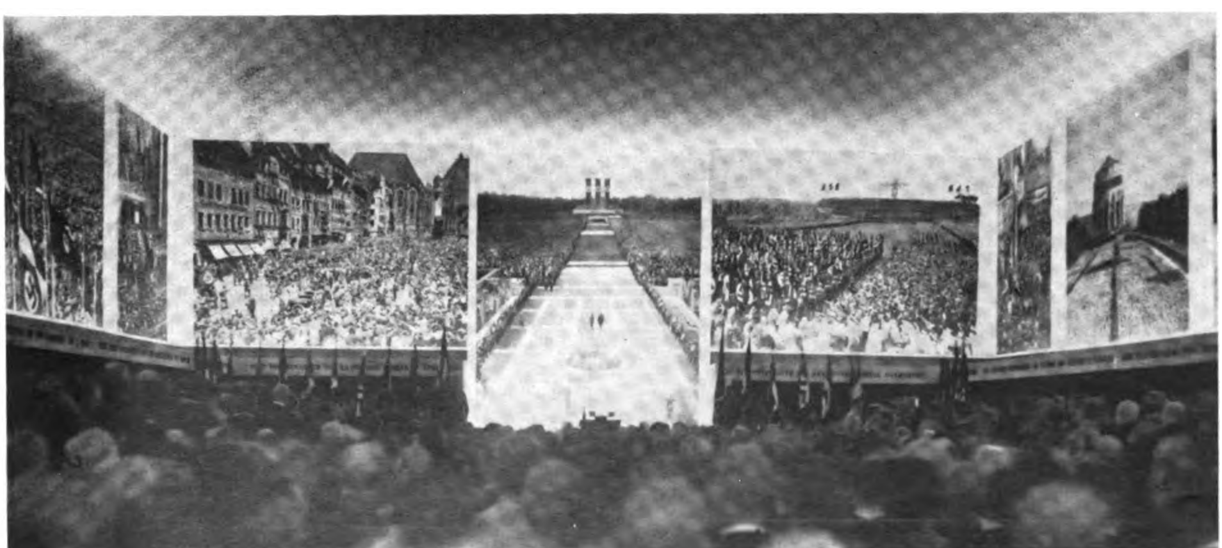
Die am 4. November mit einer ausgezeichneten Rede des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels eröffnete Ausstellung für Photographie, Druck und Reproduktion Berlin 1933 ist mitten in die Zeit gestellt und will für die Zeit werben. Wohl die wenigsten Menschen haben sich einmal überlegt, in welch ungeheurem Ausmaß heute Photographien benötigt werden; Personalausweis, Dauerkarte, Paß, Reklamebild und der nach Millionen zählende Bildbedarf der Presse — all das ist der sichtbare Ausdruck dafür, daß das Bild heutzutage die Welt beherrscht, daß es in Tausenden von Zeitungen und Zeitschriften tagtäglich zu Millionen von Menschen spricht und mit seiner unmittelbaren Eindruckskraft anschaulicher und überzeugender wirkt als das geschriebene Wort und der beste Leitartikel. Ungeheure kulturelle, volkserzieherische und volkswirtschaftliche Werte ruhen in der Photographie, die in etwa sichtbar gemacht zu haben das große Verdienst der gewaltigen Ausstellung in den Hallen um den Witzlebener Funkturm ist.

Nationale Verwurzelung der Photographie

Für jeden Einsichtigen, dem das nationale Geschehen der letzten neun Monate den Blick geschärft hat, war es klar, daß die Ausstellung in besonderer Weise in den Dienst der nationalen Aufbauarbeit gestellt sein werde. Um das zu ermöglichen, bedurfte es nicht einmal allzu vieler Anstrengungen; ist doch die Photographie mehr, als man bisher zu ahnen vermochte, tief im Nationalen verwurzelt. Nur eine zielbewußte Arbeit war notwendig sowie der feste und entschlossene Wille, Vorhandenes offenbar werden zu lassen, es zu zeigen in seiner wechselseitigen Beziehung zueinander und untereinander. Das ist — die Gerechtigkeit verlangt diese Feststellung — den Gestaltern der Ausstellung in hohem Maße gelungen. Ein ganz besonderes Verdienst fällt hierbei dem Referenten im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Herrn Reiner Kurzbein, zu, der in vorbildlicher Weise sich in den Dienst dieses Gedankens gestellt und und das Höchstmögliche erreicht hat: den Beweis nämlich, daß die Photokunst als wahre Volkskunst „ausgerichtet ist auf eine gemeinsame Front, mitzuhelfen am Aufstieg und mitzuhelfen, den deutschen Gedanken hinauszutragen" in die äußersten Winkel des eigenen Landes, aber auch über die Landesgrenzen hinweg zu fremden Völkern. Man gehe einmal durch die Ausstellung und betrachte die ausgestellten Bilder unter diesem Gesichtswinkel — man wird feststellen müssen, daß Blut und Boden, Rasse und Heimat die stärksten Nährböden einer volksbewußten, positiven Photokunst sind.

Zeitgeschehen als Dokument

Keinen sinnfälligeren Beweis für all das vorher Gesagte gibt es als die eindrucksvollen Großphotos in der Empfangshalle, die Ausschnitte aus der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung zeigen. Kein Beschauer -- und stände er der Partei innerlich auch noch so fern gegenüber — kann sich des überwältigenden Eindrucks dieser Bilder entziehen, die mit einem Schlag die unendliche Bedeutung der Photographie als Zeitdokument beweisen. In meisterhafter Aufnahme und in ebenso meisterhafter Vergrößerung sind hier Vorgänge aus der Parteibewegung festgehalten, wie sie in derartiger Natürlichkeit und Ursprünglichkeit nie und nimmer der Pinsel des Malers, und wäre er auch noch so begnadet, der Nachwelt überliefern könnte. Der Beschauer, der unweigerlich in den Bann dieser fluktuierendes Leben



Aus der Empfangshalle der „Kamera".

ausstrahlenden Bilder gerät, glaubt die Menge und die Einzelpersonen in natura vor sich zu sehen und den Schritt der marschierenden Kolonnen zu hören: so daseinsnah, so wirklichkeitstreu sind diese Großphotos, die in glänzendem Licht den Ehrenplatz behaupten.

Von eindringlicher, beinahe unheimlicher Wucht ist der Ehrenraum, der den Gefallenen der nationalsozialistischen Bewegung gewidmet ist. Von dem verdunkelten Gang und um einen rot und weiß gehaltenen Lichthof sieht man eine marschierende SA-Kolonne, die irgendwo oben und im Raum verschwindet: „. . . marschier'n im Geist in unseren Reihen mit!"

Der Bildberichterstatter und sein Werk

Es hieße Eulen nach Athen tragen oder Wasser in die Spree gießen, wollte man noch ein Wort darüber verlieren, welche Bedeutung gerade in der heutigen Zeit der Bildberichterstatter hat und welche ungeheuren Werte in einer von vaterländischen Gesichtspunkten diktierten Bildberichterstattung liegen. Schon allein der Umstand, daß auch der Bildberichterstatter in das neue Schriftleitergesetz mit einbezogen ist, beweist zur Genüge die hohe Aufgabe dieses vielfach in der Vergangenheit über die Achsel angesehenen Berufes. Doch darüber ist wohl ein Wort zu verlieren, daß die Ausstellung „Die Kamera" als die erste Ausstellung den Bildberichterstatter eingehend zu Wort kommen läßt. Auch das ist eine der Unverständlichkeiten der letzten vierzehn Jahre, daß man den Bildberichterstatter laufen ließ, wie es ihm gerade in den Sinn kam, daß man sich seiner nicht bediente, um das überzeugende Erzeugnis seines Berufes, das aktuelle Bild, in den Dienst der nationalen Sache zu stellen, wie es ja auch im höchsten Grade verwunderlich ist, daß niemand in den letzten Jahren auf den doch wirklich naheliegenden Gedanken gekommen ist, die Photographie in all ihren Auswirkungen mit einzuspannen in den großen Dienst an Volk und Staat.



Minister Dr. Goebbels besichtigt in Begleitung von Heiner Kurzbein die Ausstellung. Foto Atlantik.

Zweckphotographie im technischen Sinn — das ist die Arbeit der Bildberichterstatter, wie sie in der Ausstellung in hervorragender Weise zum Ausdruck kommt. Gewaltig ist der Andrang an Photos beispielsweise in der Redaktion einer illustrierten Zeitung, gering jedoch, äußerst gering die Zahl der Bilder, die nach den verschiedensten Ausscheidungsverfahren für die praktische Verwendung noch übrig bleiben. Aufschlußreich für Fachleute und Laien gleichermaßen der Überblick, der recht sinnfällig zu erkennen gibt, welche Schwierigkeiten, welche Gefahren, aber auch welche Reize der Beruf des Bildberichterstatters mit sich bringt. Persönliche Tüchtigkeit und photosicherer Blick, Verständnis für den entscheidenden Augenblick, Entschlossenheit und absolutes Über-der-Situation-Stehen, Geringschätzung der Gefahr und der feste Wille, dem Objekt, koste es was es wolle, zu Leibe zu gehen und den gewordenen Auftrag durchzuführen oder den gewohnten Auftraggeber durch eine wohlgelungene, auf eigene Initiative zurückzuführende Aufnahme zu überraschen, das sind die unentbehrlichen Eigenschaften, über die jeder Bildberichterstatter zunächst einmal verfügen muß, soll sein Werk gelingen. All das zeigt an fast unübersehbaren Beispielen die Ausstellung, die jedem, der es sehen will, die ungeheuren Schwierigkeiten und die haushohe Verantwortung des Bildberichterstatters offenbart.

Geschichtliche Erinnerungen

Gestehen wir es doch einmal ruhig ein: der Ausstellungsbesucher bekommt meist einen gelinden Schrecken, wenn er in Ausstellungen geschichtliche Abteilungen zu durchwandern hat, die vielfach vollgepfercht sind mit Fachwissen, unverständlich für Laien und nicht ausreichend für Fachleute. Anders aber auf dieser Ausstellung, bei der ein geschichtlicher Rück- und Überblick einfach eine Naturnotwendigkeit ist. Die Kojen, die von den Anfängen der Photographie bis zu ihrer heutigen Vollendung handeln, sind geradezu belagert von Besuchern, bieten doch gerade sie so viel des Interessanten, zu dem der eine oder andere noch persönliche Beziehungen hat, daß der Darstellung der Geschichte jeder Schrecken genommen ist. Heute hat fast jeder irgendeine Beziehung zur Photographie, und wäre es auch nur die des „Photographiertwerdens", und da sollte ihm nicht erwünscht sein, zu sehen, wie es ehedem zuging, wie die frühesten Bilder aussahen, mit welchem Gerät sie zustande kamen? Alle die historischen

Sammlungen, die in Pulten und Vitrinen ausgestellt sind, die Anfänge der Dreifarbenphotographie, die Karikatur in ihrem vergeblichen Kampf gegen die aufkommende Photographie, die technische Weiterentwicklung bis zur infraroten Platte — alles das sind Dinge, die jeden angehen, an denen jeder seine Studien machen kann, und wären es auch nur solche längst vergangener Moden, die doch vielleicht wieder auferstehen oder schon zum Teil wieder auferstanden sind.

Lernt die Heimat kennen!

Eine schier unübersehliche Fundgrube volklichen und heimatkundlichen Wissens ist auch jener Teil der Ausstellung, der in seinem Hauptgewicht der deutschen Landschaft und dem deutschen Volksgesicht gewidmet ist und in dem die Amateure ihre recht hoch entwickelte Kunst zeigen. Man betrachte einmal die Photos der Reichsbahnzentrale für Fremdenverkehrswerbung oder die Abteilung Deutscher Osten, man betrachte einmal die zahlreichen wunderbaren Bilder von Vertretern fast aller deutschen Landstriche oder die besonderen Wettbewerbe „Wer kennt Berlin?", „Wer kennt Deutschland?", und man wird wissen, worauf es ankommt: Nie ist Volks- und Heimatkunde sinnfälliger gemacht worden als gerade hier, wo der Verehrer deutscher Landschaft ebenso befriedigt wird wie der Verehrer deutschen Menschenschlags, wo der Rasseforscher wirklichkeitsnahen und untrüglichen Unterricht erhält ebenso wie der Trachtenkundige oder der Liebhaber uralten Volksgutes. Es würde den Rahmen dieses nur allgemeinüberschaulich gehaltenen Berichtes sprengen, wollte man hier in Einzelheiten gehen, wollte man Namen nennen; nur die großen Richtlinien, die großen Maßstäbe konnten gezeigt werden.

Druck und Reproduktion

Das letztere gilt insbesondere für die Abteilungen, die sich mit dem zweiten Hauptthema der Ausstellung, mit dem Druck und der Reproduktion, befassen, wie ja auch mit voller Absicht nicht auf die Schau der Photoindustrie und ihrer oft verblüffenden Erzeugnisse eingegangen worden ist. Druck und Reproduktion sind für diese Ausstellung das, was bei anderen Ausstellungen der Vergnügungspark bedeutet: hier kommt der Laie in des Wortes wahrster Bedeutung auf seine Kosten! Für ihn sind all die Vorgänge beim Druck und bei der Reproduktion „spanische Dörfer"; er hat wohl eine ungefähre Vorstellung davon, wie der Arbeitsvorgang ist, aber gesehen hat er das in den allerwenigsten Fällen. Hier aber sieht und hört er die Schnellpressen laufen, die Fräsmaschinen knirschen, hier kann er einen Blick in die Setzkästen werfen oder die Herstellung eines Buches vom Manuskript bis zum fertigen Band verfolgen, hier kann er eine Steindruckerei in Betrieb sehen und sich auch die noch drucknassen Bogen mit nach Hause nehmen. Das alles bedeutet ihm im höchsten Maße Vergnügen, genau so wie der Vergnügungspark anderer Ausstellungen, nur mit dem



Blick in die „Kamera". Foto Atlantik.

einen, aber wesentlichen Unterschied, daß er hier kein Geld auszugeben braucht und doch alles gezeigt bekommt, alles erklärt erhält. Anschauungsunterricht auf unverfängliche Art, der den meisten gar nicht zum Bewußtsein kommt, ihn aber doch bildet oder seine Kenntnis vertieft, vielleicht besser und nachhaltiger, als wenn er bewußt einen Vortrag mit Demonstrationen hörte: das im Vorbeigehen Erhaschte geht tiefer, haftet nachhaltiger!

*

Damit soll dieser Überblick abgeschlossen werden. Die Ausstellung ist eine Tat von größter Bedeutung. Sie zeigt deutsche Qualitätsarbeit, zeigt, daß Deutschland auf dem Gebiet der Photographie eine kaum noch zu überbietende Stufe der Vollendung erreicht hat und den Vergleich mit dem Ausland in keiner Weise zu scheuen braucht. Zeigt aber auch, daß Deutschland friedlicher Wiederaufbauarbeit seine Gedanken und sein Handeln widmet. Und so ist der Dank, der aus ehrlichem Herzen den Veranstaltern der Ausstellung ausgesprochen sei, auch reichlich verdient. Der Lohn wird ihrer Arbeit sicherlich nicht verwehrt bleiben. R.

*

Die Berufsphotographie in der „Kamera"

nimmt eine Sonderstellung unter den verschiedenen Gruppen der Ausstellung ein. Sie hat zweifellos, schreibt Willy Stiewe in der „D. A. Z.", den schwersten Stand. Denn so erfreulich es auch ist und so unentbehrlich für die Photoindustrie, daß die Amateure ständig im Vormarsch begriffen sind, so wesentlich ist doch für die gesamte deutsche Photokunst der Berufsstand des Photographen. Seine Arbeiten sind um so höher zu bewerten, als er nicht wie der Amateur in freien Stunden nach seinem eigenen Belieben auf die Jagd nach Beute gehen darf. Er ist immer ein Sklave des Lebenskampfes, und sein


Foto Bauer, Karlsruhe.
Vom Spatenstich in Frankfurt a. M.

Vom Personenbildnis

Ein zeitgemäßes photographisches Personenbildnis wird nicht nur das äußere Gepräge einer künstlerischen Wirkung tragen, sondern auch eine schöpferische Tätigkeit erkennen lassen müssen. Der Beschauer will aus dem Bild herauslesen, daß den Photographen die Aufgabe irgendwie innerlich beschäftigte, daß er wirklich etwas gesehen hat, was er durch seine Auffassung, durch das Licht, die Form- und Raumgebung vermitteln wollte.
Im Gegensatz zur früheren Figurendarstellung sehen wir den Lichtbildner in letzter Zeit sich mehr auf Einzelheiten beschränken, so weit beschränken, daß er sich beispielsweise nur mit der Wiedergabe des Auges begnügte. Gewiß ist das Auge einer der ausdrucksvollsten und charakteristischsten Darstellungsfaktoren, aber eben nur ein Faktor von vielen, die zu einer Bildnisdarstellung erforderlich sind. Wollen wir uns aber in den Begriff der neuzeitlichen Darstellung vertiefen, wollen wir verstehen lernen, wo der Ausgangspunkt für künstlerisches Schaffen liegt, dann müssen wir auch die Einzelelemente des Aufbaues verstanden haben, und ein solches Bildelement ist zweifellos das Auge, das wir in den Ausgangspunkt des Aufbaues setzen, um den sich die weiteren Bildelemente gruppieren. Wir nehmen weitere Einzelteile des Kopfes hinzu, um den Begriff „Personenbildnis" in Wirklichkeit festzulegen. Je mehr Einzelteile wir zum Aufbau heranziehen, desto schwieriger wird die Aufgabe, sie dem Ganzen

Objekt bestimmt er nicht selbst, sondern das Motiv wird ihm stets vom Auftraggeber gestellt. Eine Fabrik, eingekeilt in enger Straße, soll für den Prospekt wirkungsvoll photographiert werden: Der Berufsphotograph hat diese schwierige Aufgabe zu lösen. Ein Privatmann, der gar kein Photographiergesicht hat und auf eine interessante Physiognomie keinen Anspruch erheben darf, verlangt dennoch vom Photographen eine ansprechende Aufnahme. Wieder die Aufgabe der Berufsphotographie. Man muß diese Tatsache ausdrücklich feststellen, um zu ermessen, wie hoch das, was Berufsphotographen auf der Ausstellung zeigen, in Wirklichkeit anzuschlagen ist. Wir finden dort Meisterleistungen, die außerordentlich hoch zu bewerten sind, berücksichtigt man, unter welch schwierigen Umständen sie geschaffen werden mußten.
Erfreulich ist für jeden Beschauer: Berufsphotograph, Bildberichterstatter und Amateur marschieren Schulter an Schulter, marschieren in ausgerichteter Front mit dem Ziel, der deutschen Lichtbildkunst den einmal erworbenen Platz in der Welt unter allen Umständen und mit allen Mitteln zu halten. Die Zeit wird lehren — und hier beginnen die Aufgaben —, zu welchen neuen Ufern die moderne deutsche Photographie führt. Das Verdienst der Schau am Kaiserdamm ist, einmal zusammengefaßt zu haben, was die kultivierte deutsche Photokunst im Verborgenen geschaffen hat und zu welchen Zielen sie strebt.


Foto Bauer, Karlsruhe.

so einzuschalten, daß dieses als Einheitsgefüge erscheint. Wenn wir Augen, Nase und Mund durch die Umrisse des Kopfes zu einer Einheit verschmelzen, so muß gleichwohl eines dieser Elemente den Grundton angeben, dem sich die anderen Bildteile unterordnen.

Wir brauchen zur deutlicheren Veranschaulichung des Gesagten nur mal das Oktober-Heft unserer Zeitschrift vorzunehmen und das Bildnis „Deutsches Mädel" einer genaueren Prüfung zu unterziehen. Auge, Nase, Mund, Ohr, Haar und Besatz am Halsausschnitt sind die Einzelteile, aus denen sich das Ganze zusammensetzt. Aber all dieses, das eine oder andere mehr oder weniger stärker hervortretend, wird dennoch von dem Auge zusammengehalten. Von ihm gehen die Verbindungsfäden aus, um mit allem anderen Dazugehörigen in einem Akkord auszuklingen. So wie hier das seelenvolle Auge das Ganze beherrscht, kann ein anderes Mal auch von anderen wesentlichen Bildteilen die Rolle des bestimmenden Grundtonträgers übernommen werden. Es sei nur an die Nasen oder Lippen des Negertyps erinnert, die zuweilen die Charakteristik stärker kennzeichnen als deren Augen. Und es kann das Charakteristikum einer Persönlichkeit auch durch besondere Korpulenz oder Schlankheit, durch eine Bewegung usw. zum Ausdruck gebracht werden.

Bedürfen wir einer stärkeren Betonung des Ausdruckes in bestimmter Richtung, so kann auch der Lichteffekt zum wirksamsten Hauptbestandteil werden, besser jedoch nur in jenen Fällen, die sich vom Theater und Film nicht allzu weit entfernen.

Nachdem wir nun schon das Oktober-Heft aufgeschlagen haben, wollen wir unsere Betrachtungen gleich bei dem anderen Bilde „Mutter mit Kindern" fortsetzen. Hier sehen wir drei Hauptelemente zu einer Einheit verschmolzen: Der kleine Trotzkopf unten macht eben mit, weil er dabei ist; der Junge oben schmiegt sich an die Mutter, weil es sich so gehört, und die Mutter, sich über der Situation fühlend, zieht, alle Einzelelemente beherrschend, in den Begriff zusammen: „Mutter mit Kindern." Und keine photographierte Mode, keine aufgeriebenen Wolken wie ehedem, keine leeren Hintergrundflächen hindern uns in der Vertiefung dieser bildlichen Darstellung lebendig wirkender Menschen.



Foto Bauer, Karlsruhe.

Falsch wäre es aber, den Gepflogenheiten zurückliegender Zeit folgend, mit diesem Blatt in der Hand Gleichartiges aufbauen zu wollen, statt aus solchen Arbeiten lediglich Anregungen zu schöpfen, um aus eigenem inneren Erleben und Empfinden heraus Gleichwertiges zu schaffen. Die Jagd nach Vorbildern, um sie mechanisch zu kopieren, schenken wir der Vergangenheit. Photographie ist eine geistige Tätigkeit! Man muß heute aus dem Leben, aus der Ursprünglichkeit des Gebotenen schöpfen, muß Sinn und Auge haben für das, was man als eigenartig oder schön empfindet — und für die Form und die Begrenzung, in der man das Gesehene und Empfundene zur Anschauung bringen will, seine Entscheidung treffen.

Spörl, G. D. L.

Bereit sein ist alles!

Eine Betrachtung über das „sensationelle" Photo — Die „Glücksekunde" im Dasein des Gebrauchsphotographen

Das breite graue Zementband der Autorennbahn scheint zu zittern unter den mit nervenzerreißendem Knattern dahinbrausenden Wagen. Gebannt hängen aller Augen an jenem Bogen, den man die „Todesschleife" nennt. Wieder und wieder schießen die rasenden kleinen Ungetüme in die Kurve hinein. Dem Gesetz der Zentrifugalkraft zum Trotz mit fast unwahrscheinlicher Sicherheit. Nichts geschieht, Runde um Runde. Das gespannte Interesse der Masse ist schon im Abflauen. Seltener dreht man den Kopf. Man weiß ja — der kommt auch wieder durch, obwohl er kaum das Gas wegnimmt und geradezu sträflich leichtsinnig „schneidet". Aber einer in der Menge steht da; magnetisch scheinen seine Blicke angezogen von der Kurve. Er hat die Entfernung genau abgeschätzt von seinem Standort bis zu jenem kritischen Punkt, wo vielleicht doch noch . . . Natürlich denkt der Kameramann den schrecklichen Gedanken nicht zu Ende. Natürlich wünscht kein Mensch die Katastrophe herbei. Aber es könnte



„Geistesgegenwart" des Photographen: Er hat bestimmt die Katastrophe kommen sehen und im richtigen Moment abgeschossen. Foto Scherl.

doch sein. Und dann ist das Bereitsein eben alles. Es ist der Beruf dieses Mannes, der seinen Apparat schußfertig in den Händen hält, das auf die Platte zu bannen, was als Ereignis wichtig und für die Masse „Sensation" ist. Und wie oft hat eine solche Aufnahme, in der entscheidenden Sekunde geschossen, dazu beigetragen, wichtige Aufschlüsse über Vorfälle zu geben, die ohne dieses Beweismittel niemals hätten geklärt werden können?

Und weiter stürmen die Rennwagen über die graue Straße. Hinein in die Kurve — herum das Steuer — die Gummidecke der Reifen schleift kreischend über den Zement — durch! Laut heult der Motor auf — schon ist der Spuk verschwunden. — Die Zähne zusammengebissen, steht der Photograph da. Er wartet. Nerven muß der Mann haben! Und seine Augen starren gebannt.



Der Photograph hat hier genau die Sekunde vor dem Sturz von mindestens drei Fahrern durch seine Aufmerksamkeit erwischt.

Wieder rast einer heran. Und jetzt — da!! Ein tolles Wirbeln, ein Sprung, ohnmächtiges Brüllen des Motors, dessen Kraft die in der Luft leerlaufenden Räder nicht mehr in der Gewalt hat — eine Wolke von Staub, ein Krachen und Splittern. Sekunden danach entsetzte Schreie der Hunderte von Menschen. Die wenigsten haben den Augenblick des Unglücks selbst beobachtet. Ihre Augen erfassen nur noch den zerschmetterten, sich überschlagenden Wagen, der gleich darauf still liegt, noch ein wenig zitternd und rauchend . . . vorbei.

Aber einer sah es genau. Fühlte sozusagen das Nahen der Katastrophe. Er war bereit. Ein leichter Druck mit dem Finger, die Platte ist belichtet. Wohl steht ihm der Schweiß auf der Stirn, als er mit bebenden Händen wechselt. Aber er bleibt beherrscht. Er muß das; es ist sein Brot, Bilder nach Hause zu bringen, die außergewöhnlich sind. Noch einmal drückt er ab und noch einmal.

Schon eilen Sanitäter und andere Helfer herbei, schon trägt man den Verletzten fort — der Photograph steht und arbeitet. In diesen Augenblicken ist er ein Held seines Handwerks. Vielfach verkannt, oft sogar angefeindet.

Dann, nach manchmal stundenlanger Spannung wegen des technischen Ergebnisses seiner Arbeit, hat der Photograph endlich die Abzüge vorliegen. Sind die Aufnahmen so, daß man sie als „sensationell" bezeichnen kann, ist alles vergessen, was es an Nerven gekostet hat, um zu diesem Ziel zu kommen. Mit Recht wird der Schaffende stolz sein auf das Erreichte, das er seinem Bereitsein zu verdanken hat. Diese Aufnahme aber, die vielleicht ähnlich dem hier

gezeigten Beispiel von dem „springenden“ Rennwagen ist, hat nichts mit Glück zu tun. Ich möchte beinahe behaupten, daß der Photograph sie intuitiv auf die Platte bekam. Er mag das nahende Unheil wirklich geahnt haben. Er war also in gewissem Sinne nicht so schwer für ihn, das Sensationsbild herauszuholen, da er Zeit hatte, die technischen Vorbereitungen zu treffen und zufolge seiner Erwartung ruhig und überlegt zu handeln. Auch die Aufnahme von dem Sturz der Radfahrer paßt in die Reihe dieser Photos, die wohl sensationell und überraschend sind, aber nicht so sehr vom Glück abhängig wie das dritte Bild, auf dem das vom Auto wegspringende Rad sichtbar ist. Den darauffolgenden Zusammenprall der Radfahrer mußte der aufmerksame Bildberichterstatter kommen sehen. Bei dem vom Wagen wegspritzenden Rad hat er tatsächlich in der „Glücksekunde“ — wie ich es nennen möchte — abgedrückt. Er konnte diesen Unfall weder ahnen noch sehen; denn wir erkennen deutlich, daß das Auto sozusagen noch auf allen vier Rädern steht. In der nächsten Sekunde erst wird sich der Wagen um seine eigene Achse drehen und dann überschlagen. Diese Aufnahme ist also ein reines Zufallsbild, das natürlich ebenso sensationell oder sogar wegen seines Seltenheitswertes noch sensationeller ist als die beiden anderen.

Diese Betrachtung soll also beweisen, daß auch der Gebrauchsphotograph das Glück als Bundesgenossen benötigt. Er soll sich aber nicht zu sehr auf die



„Glücksekunde“ des Bildreporters, der auf der anderen Seite des abspringenden Rades stehend, von dem Unheil selbst nichts sehen konnte. Foto Scherl.

launische Göttin Fortuna verlassen. Sein Wahlspruch soll doch der in der Überschrift genannte sein. Dann wird sich auch Moltkes Wort: „Das Glück bleibt nur dem Tüchtigen treu“, des öfteren an ihm bewahrheiten. Wolfgang Schade.

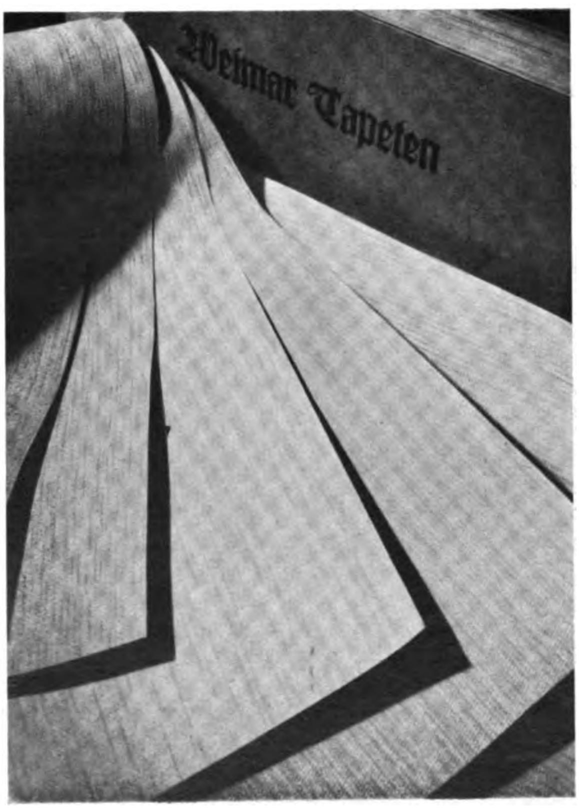
Wie bringt der Photograph Schrift im Werbephoto an?

Von Heinrich Freytag, Weimar

Das Werbephoto muß drei Aufgaben erfüllen, um brauchbar zu sein: Es muß die Aufmerksamkeit des Beschauers erregen, seinen Blick lenken und eindeutig zeigen, worauf es ankommt. Je mehr diese Aufgaben durch das Photo allein erfüllt werden, ohne daß andere Hilfsmittel nötig sind, desto besser wird das Werbephoto wirken können. Aber natürlich ist es in fast allen Fällen ausgeschlossen, ohne jede Schrift auszukommen Und wenn schon der Werbegedanke klar genug durch das Photo mitgeteilt wird, muß doch meist Warenname, Fabrikant, Preis oder anderes genannt werden.

Die meisten Photographen sind in der Schriftzeichnung nicht bewandert. Eine Beschriftung durch die Hand zu übernehmen, wird ihnen daher oft unmöglich sein, denn gerade das Werbephoto verlangt sauberste und klarste Schrift. Der Photograph kann sich dadurch helfen, daß er einem Graphiker die Schrift überläßt. Vielfach leidet aber darunter die Geschlossenheit des Werbephotos. In manchen Fällen ist es auch schwer, einen entsprechenden Graphiker zu erreichen, z. B. in Kleinstädten. Wertvoll wird es daher stets für den Photographen sein, wenn er einigermaßen sich selbst helfen kann. Und diese Zeilen sollen Wege zeigen, um ohne besondere Kenntnisse und Fähigkeiten im Schriftmalen seine Werbephotos photographisch und dabei originell mit Schrift zu versehen.

•



Heinrich Freytag, Weimar, „Weimar Tapeten“.
Die Komposition führt den Blick zur Schrift. Ein Beispiel, wie man jede Beschriftung dadurch vermeidet, daß man die maßgebende Schrift im Materialphoto unterbringt. Durch eindringliches Zeigen des Musterbuches soll die Lust angeregt werden, Tapeten auszusuchen.

Vorausgeschickt sei eins: Es ist nicht gleichgültig, wie die Schrift aussieht, in den meisten Fällen ist es wichtig, dieselbe Schrifttype zu gebrauchen, die die Packung der Ware zeigt. Denn dann werden im Erinnerungsvermögen des Beschauers Verbindungen an frühere Eindrücke hergestellt, die natürlich werbetechnisch ausgenutzt werden können. Das soll uns gleich ein Fingerzeig sein! Versuchen wir, das Schriftbild der Packung auf photographischem Wege in unser Werbephoto zu bringen!

Es gibt viele Möglichkeiten. Zunächst können wir die Packung so mit photographieren, daß ihr Schriftbild zur Wirkung kommt. Das wäre das einfachste. Es ist schon oft gemacht worden, weil es am nächsten liegt. Sehen wir uns daher nach anderen Möglichkeiten um. In einer Ebene mit flachen Gegenständen entsteht die Schrift, wenn wir eine Vergrößerung unserer Schriftaufnahme dazwischen legen. Wir haben dann sogar die Wahl zwischen dem positiven und dem negativen Schriftbild, können sogar beides im Wechselspiel bringen! Weiter können wir das Schriftbild in unsere Materialaufnahme einkopieren. Auch hier sind keine engen Grenzen gezogen. Die verschiedensten Wirkungen werden entstehen, wenn das Schriftbild ins Negativ einbelichtet oder ins Positiv, in die Vergrößerung einkopiert wird. Und auch hier lassen sich die interessantesten Kombinationen finden. Wer sich damit eingehender beschäftigt, kommt zu mannigfachsten und vielleicht auch zu sehr eigenartigen Lösungen.

Eine andere Art, Schrift anzubringen, ist die der gelegten Buchstaben. Diese hellen oder dunklen Buchstaben, ganz platt oder erhaben geprägt, sind leicht überall zu beschaffen. Sie haben den Vorteil, daß man auf dem Mattscheibenbild schon die Wirkung der Komposition beurteilen kann. Sie fügen sich leicht und auch klar dem Materialphoto ein, wenn man sich die Mühe macht, verschiedene Tönungen der Buchstaben, des Untergrundes und entsprechende Arten der Anordnung des Ganzen auszuprobieren. Sie sehen sauber und einfach aus, vorausgesetzt, daß man sie genau und gut ausgerichtet legt. Andererseits kann man auch durch holprige oder schiefe Anordnungen originelle Effekte erzielen. Legt man sie auf eine Glasplatte, so lassen sich bei Beleuchtung mit punktförmiger Lichtquelle auch ihre Schatten noch einordnen, oder man kann mit den Schatten allein arbeiten, die dadurch, wie sie über die Oberfläche des Gegenstandes hinweggleiten, wieder ganz andere Möglichkeiten mitbringen. Letzten Endes kann man sogar allein mit den Buchstaben und ihren Schatten ein Werbephoto schaffen, das allerdings dann rein graphisch ist und von vornherein bewußt auf die wertvollsten Eigenschaften des photographischen Werbemittels verzichtet.



Oben: Heinrich Freytag, Weimar. „Scherk".

Die weiße Schrift ist aus Legebuchstaben gebildet, die auf eine Glasplatte geklebt sind. Das Licht einer kleinen Bogenlampe kommt von rechts oben und wirft den Schatten der Schrift, der sich wieder in der Glasplatte spiegelt.





Links: Eva Bollert und Christiane Slevogt, beide Weimar. „Knäckebrot".

Zur besonderen Hervorhebung der Schrift wurde eine vergrößerte Photographie der Schrift in die Komposition eingebaut. Die Schrift springt auf diese Weise stark hervor.

Die Schrift wurde für sich photographiert und bei der Vergrößerung in das Materialphoto einbelichtet.

Aufnahmen der Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst in Weimar

Die Hilfsmittel, die man dazu braucht, sind billig zu beschaffen: einige Sätze Buchstaben verschiedener Größe und Schrifttype, einige größere Glasplatten, Papiere für den Untergrund in verschiedenen Grautönen, einige Klötze und Würfel zum Bauen, eine kleine Bogenlampe oder einen Linsenscheinwerfer zum Erzielen scharfer Schatten, vor allen Dingen aber Ideen, um interessante Lösungen zu finden und sie ins Photographische umsetzen zu können. Einwandfreie Beherrschung der Technik, Kompositionsgabe und Geschmack, schließlich noch die Fähigkeit, sich mit einer Materie längere Zeit intensiv zu beschäftigen und auch werbetechnische Forderungen berücksichtigen zu können, sind allerdings Voraussetzung.



Heinrich Freytag, Weimar, „Eßt Obst!".
Eine eigenartige Lösung der Beschriftung. Durch die unregelmäßigen, aus Apfelsinenschale geformten Buchstaben soll der Entwurf lustig und spielerisch wirken. Der Beschauer wird angeregt, selbst aus Apfelsinenschale Figuren zu formen.

Bildreporter und was dazugehört

III. Dinge, die man kennen muß **(Schluß aus Heft 10)**

Mir sind zwei Fernauslösevorrichtungen bekannt: Die eine gestattet Fernauslösung u n d Fernaufzug für Bildtransport und Verschluß der Leica (hergestellt Giebmans, Berlin, Güntzelstraße 9), die andere ist für jede Kamera mit Compur-Verschluß verwendbar, ermöglicht auch gleichzeitiges Auslösen von Kameraverschluß u n d Blitzlicht (auch Vacu), beschränkt sich jedoch auf eine einzige Aufnahme. Fernaufzug für mehrere Aufnahmen von der gleichen Stelle aus ist mit dieser Einrichtung nicht möglich, und man muß deshalb nach der ersten Aufnahme zur Kamera hingehen, den Verschluß neu aufziehen und auch den Film weiterdrehen. (Diese Einrichtung wird von der Firma Dr. Carl Weber, Kiel, Hospitalstraße 4, gebaut.) Die erste Konstruktion arbeitet mit zwei Schnurzügen, und zwar löst man mit dem einen den Verschluß aus; der andere ist auf eine Trommel gewickelt, die Trommel ihrerseits auf dem Transportknopf der Leica befestigt — zieht man an dieser Schnur, so läuft sie von der Trommel ab, dreht den Transportknopf und zieht auch gleichzeitig den Verschluß wieder auf. Die zweite Konstruktion arbeitet mit elektrischer Auslösung, Taschenlampenbatterie und beliebig langem Kabel (siehe Abb. S. 126). Je nach der Art der Aufnahmen wird man sich des einen oder des anderen Hilfsgerätes bedienen.

Für die Dunkelkammer noch zwei Tips: Als Vergrößerungsgerät für alle vorkommenden Arbeiten genügt ein gewöhnlicher Kleinbildapparat jeder beliebigen Firma; da aber gelegentlich auch Reproduktionen zu machen sind, habe ich mich für den Valoy von Leitz entschieden. Mit diesem Apparat, bei dem übrigens das Leica-Objektiv verwendet werden kann, reproduziert man auf gewöhnlichen Positivfilm, wenn es sich um Strichzeichnungen handelt, oder auf Agfa-Dup-Film, wenn Halbtonvorlagen ohne Zeichnungsverlust und ohne Gradationsänderung wiedergegeben werden müssen. Es ist erstaunlich, die Leistungsfähigkeit dieses Apparates zu kontrollieren: Reproduktionen von 30—40 cm auf Leica-Format und ein neues Positiv wiederum auf 30—40 cm oder sogar noch mehr werden anstandslos bewältigt. Diese Methode sei hier kurz wiedergegeben.

Rechts und links neben den Valoy kommen zwei Heimlampen mit je einer 75- oder 100 - Watt-Birne; nimmt man vom Valoy die Haube ab, so kann man das zu reproduzierende Bild im Kondensor sehen und durch Verschieben der Lampen richtig ausleuchten (wichtig bei Hochglanz!). Hat man den Leica - Negativhalter in den Valoy eingeschoben, so stellt man zunächst roh nach diesem Halter die ungefähre Bildgröße ein (Licht jetzt aus der Haube), dann schiebt man irgendein altes Negativ in den Halter und stellt (immer noch Licht aus der Haube) mit Hilfe des Akriskops scharf ein.

Das Akriskop, von der Firma Graßmann in Berlin-Halensee gebaut, ist eigentlich das wichtigste Hilfsgerät für Vergrößerungen und Reproduktionen, das es überhaupt gibt: Man stellt mit ihm nämlich auf das Silberkorn der Negativemulsion scharf ein. Ein Mikroskop vergrößert das Korn so gewaltig, daß die Einstellung momentan erfolgen kann, und da das negative Bild ja aus einer Menge von Silberkörnern besteht, so ist eine schärfere Einstellung als auf das

einzelne Korn überhaupt nicht möglich. Durch dieses Instrument, das obendrein auch Zeit sparen hilft, ist nicht nur allerschärfste Einstellung auch bei ganz großen Vergrößerungen und besonders bei überbelichteten Negativen möglich, sondern vor allen Dingen kann man immer, bei Vergrößerungen wie bei Reproduktionen, mit der vollen Objektivöffnung arbeiten.

Hat man nunmehr das Negativ auf der zu reproduzierenden Vorlage scharf eingestellt, so löscht man das Haubenlicht, legt ein Filmstück von etwa 7 cm Länge auf den Negativhalter, bedeckt es mit einem Streifen schwarzen Papiers, läßt den Kondensor herab und belichtet nunmehr mit den seitlichen Lampen. Positivfilm wird man in Hydrochinon-Pottasche entwickeln, damit er möglichst hart und kontrastreich deckt; Dup-Film dagegen in Ausgleich-Feinkornentwickler 10 Minuten lang bei 21—22° C. (Sehr praktisch, die leere Correx-Dose dazu zu benutzen. weil man dann ruhig weiterarbeiten kann; Eingußöffnung durch Korken verschließen.)

Wer noch ein übriges tun will, schaffe sich eine gute, indirekt beheizte Hochglanzpresse an: Damit ist er in der Lage, auch sehr rasche Aufträge schnell ausführen zu können.

Walter Stölting.

„Schlagwetter . . . ." Düstere Stunden auch für den Pressephotographen

21. Oktober 1930. 9[54] Uhr morgens. Der Fernsprecher rasselt. „Alsdorf bei Aachen schweres Bergwerksunglück. Förderturm und umliegende Gebäude ein Trümmerhaufen." So die kurze Meldung.

Ein Blick auf die Landkarte ist das Nächste. Ergebnis: Entfernung 80 km. Kamera fertigmachen und in Windeseile aufs Motorrad! Ein letzter Blick auf die große Uhr an der Ausfahrt des Verlags: 9[59] Uhr! In rasender Eile führt der Weg durch die Stadt. Vorübergehende bleiben stehen: „Diese Motorradfahrer!" Alles hilft nichts, ich muß durch. Die letzten Worte, die man mir nachrief: „Versuchen Sie, so schnell wie möglich zu liefern."

Na, meine Sportmaschine — immerhin 22 PS — wird es schon schaffen. 90, zeitweise 100 km zeigt die Uhr.

Ich jage an den Ortschaften vorüber. Bereits hinter Jülich sehe ich Menschen beisammenstehen, ernste Gesichter. Sie deuten weiter den Weg. An den ersten, düster dreinschauenden Fördertürmen geht es schnell vorüber. Die Straße wird belebter. Wagen mit Leuten vom Sanitätsdienst, Ärzten und auch schon Wagen mit Verwundeten kommen mir entgegen, und dann — Alsdorf selbst.

Schaurig. Nie wird man den Eindruck vergessen. Vor dem Verwaltungsgebäude drängen sich die Menschen. Gerettete, noch eben dem Tode, einem schrecklichen Tode entronnen, berichten der aufgeregten Menge von den letzten Stunden. Die Leute sind selbst zum Teil verwundet, und gespenstisch hebt sich das Weiß der Verbände von den rußschwarzen Gesichtern ab.

Ich muß weiter. Noch etwa 1000 m und die eigentliche Unglücksstätte liegt vor mir. Ein furchtbares Durcheinander. Absperrung gibt es noch nicht. Weinende Frauen und Kinder stehen verzweifelt vor dem fast unübersehbaren Trümmerfeld. In fieberhafter Eile arbeiten die Rettungsmannschaften. Gern möchte ich helfen, retten, was noch zu retten ist. Aber in Köln erwartet man mich.

Schnell eine Reihe der wichtigsten Aufnahmen und dann zurück. Unterwegs kommen mir die ersten Kölner Kollegen entgegen. Ein beruhigendes Gefühl: Ich habe fast zwei Stunden Vorsprung. 12[50] Uhr bin



Foto Helmut Koch (Westbild). Die ersten beiden wenige Stunden nach dem Unglück veröffentlichten Aufnahmen.

ich wieder im Verlag, vor dem sich die Menschen drängen, um die neuesten Meldungen zu lesen.

14^{10} Uhr laufen die Rotationsmaschinen. Meine Bilder werden in Zehntausenden von Exemplaren gedruckt; der Leser kann sich ein Bild von der fürchterlichen Verwüstung machen. Ich selbst bin aber schon wieder auf dem Wege nach Alsdorf. Eine Anzahl von Telegrammen, meist aus dem Ausland, verlangen Erstrechtbilder, und so darf nicht gezögert werden.

Riesige Überwindung gehört dazu, all dieses Elend auf der Platte festzuhalten. Herzzerreißende Szenen spielen sich ab. Täglich kommen mehr Presseleute aus ganz Europa. Aber die Arbeit wird uns immer mehr erschwert. Die Grubenverwaltung gibt keine Auskünfte mehr, läßt die Bildberichterstatter gar nicht mehr zur Unglücksstelle.

Wie ist daran zu kommen? Um die Lösung dieser Frage kreisen die Gedanken, denen die ganze Atmosphäre der Unglücksstätte und herbstliches Schmutzwetter doppelte Schwere aufdrückt. Im Alsdorfer Beamtenkasino sitzen die Sanitätsmannschaften, müde von der übermenschlichen Anstrengung der letzten Tage, und verzehren mechanisch ihr Mittagsmahl. Könnte man doch wie sie die Absperrung passieren! Kaum ist der Gedanke gefaßt, als ihm bereits der Schritt zur Durchführung folgt. Schnell ist mit einem dieser jungen Leute die Freundschaft





Am Eingang zum Unglücksschacht

Ein junger Mann hat über die Ungewißheit des Schicksals seines Vaters die Nerven verloren und versucht in das Verwaltungsgebäude einzudringen (rechts)

hergestellt. Eine ziemliche Überredungskunst gehört wohl zu meinem Plan. Aber er gelingt. Als Sanitäter, mit der Leica in der Tasche, passiere ich, wenn auch klopfenden Herzens, die Absperrkette. Was ich nun gesehen habe, läßt sich in Worten nicht schildern. Einige Photos, die ich gemacht habe, konnten aus leicht erklärlichen Gründen nicht veröffentlicht werden. Am Schachteingang brachte man noch dauernd Tote ans Tageslicht. In der Waschkaue lagen aufgebahrt über 200 tote Knappen, ein unvergeßliches Bild. Wer ahnte, daß es gar 274 werden sollten?

Wenn ich auch photographisch nicht viel erreichte, einige neue Aufnahmen konnten doch als Erfolg gebucht werden.

Aufregende Tage fanden mit der Beisetzung der ums Leben gekommenen deutschen Brüder ihren Abschluß. Lange noch haben mich die Eindrücke an Alsdorf erinnert; gerade hier ist es mir deutlich zum Bewußtsein gekommen, daß unser schöner, vielseitiger und interessanter Beruf auch seine Schattenseiten hat. Man wünscht nur von Herzen, daß solche traurigen Ereignisse zu den Seltenheiten des Berufslebens gehören, an dem man nun einmal mit Leib und Seele hängt.

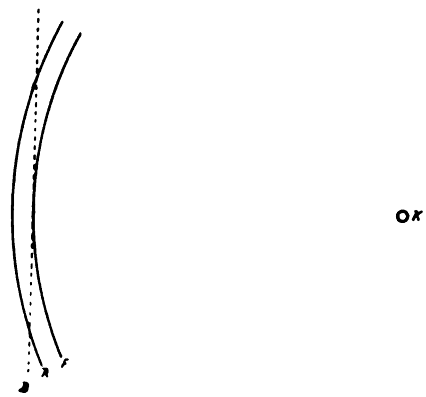
Helmut Koch.



Zur Meinungsverschiedenheit über Tiefenschärfe und dem Artikel „Theaterphotographie“ in Heft 9

Zu diesem Aufsatz sind uns leider bisher nur Schreiben von zwei Wissenschaftlern zugegangen, welche ausführen, daß die Anweisungen des Verfassers, soweit sie die Tiefenschärfe bei Vergrößerungen behandeln, unrichtig sind Da Herr von Blücher uns schon bei der Einreichung darüber unterrichtete, daß er hier Theorie und Praxis nicht in Einklang gebracht hat, um eine Diskussion über die praktische Brauchbarkeit der Tiefenschärfenformel in der Kleinbildphotographie anzuregen, geben wir ihm nochmals Gelegenheit, sich zu diesem Punkt zu äußern. (D. Red.)

Meine Ausführungen über Tiefenschärfe haben leider bisher noch zu keinem Meinungsaustausch über die Tiefenschärfeausnutzung in der Praxis geführt, wie ich es erhoffte. Gegen die Tiefenschärfenformel kann und will ich nicht angehen. Sie beweist klar und deutlich, daß die Schärfenzone mit dem Quadrat der Brennweite abnimmt, und auch für denjenigen, der sich mit Algebra nicht abgeben mag, ist es klar, daß ein Objektiv mit ∞ langer Brennweite einen Zerstreuungskreis vom Blendendurchmesser besitzt und mithin kein scharfes Bild im Endlichen ergeben kann. Die mathematische Tiefenschärfenformel ist aber, ebenso wie alle Tiefenschärfentabellen, für die Bühnenphotographie, und nur von dieser soll ja gesprochen werden, nicht ohne Kommentar verwendbar, es sei denn, daß es sich um die Aufnahme einzelner Figuren handelt, also um Porträtphotographie auf der Bühne. Hier erhalte ich in der Vergrößerung doppelte Tiefenschärfe bei Verwendung des Objektivs halber Brennweite[1]). Praktisch ist die mit der kürzeren Brennweite aufgenommene und doppelt so stark vergrößerte Aufnahme minderwertig. Nun kommt es aber bei Bühnenbildern selten auf die Tiefenschärfe in Richtung der Objektivachse an, die bei Varietéaufnahmen sogar oft stört, da sie abgetretene Artisten mit auf das Bild bringt, sondern auf den Verlauf der Tiefenschärfe nach der Seite des Bühnenbildes. (Abb.) Die Zone größter Schärfe verläuft im Kreisbogen um das Objektiv herum, das Bühnenbild liegt jedoch auf einer Ebene senkrecht zur Objektivachse. Nun ist bei den Objektiven verschiedener Brennweite der Bildwinkel umgekehrt proportional zur Brennweite und die Differenz zwischen der Zone größter Schärfe und dem Bühnenbild bei dem Objektiv von 5 cm viermal so groß wie bei dem Objektiv von 10 cm Brennweite. Nehme ich mit beiden Objektiven je ein Bild über den ganzen Bildwinkel auf, so haben beide Aufnahmen



K = Kamera;
B = scharf aufzunehmendes Bühnenbild;
F = falsche Einstellung;
R = Richtige Einstellung.
Die Schärfenzone ist so gelegt, daß die größtmöglichste Blendenöffnung Verwendung finden kann.

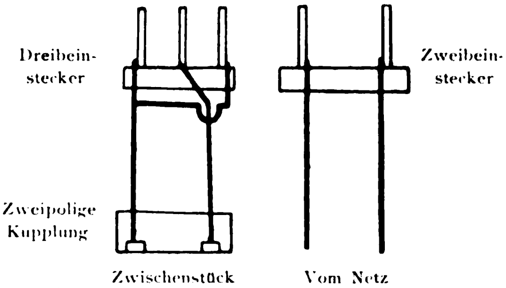
die gleiche Tiefenunschärfe. Hole ich jetzt den mit der 10-cm-Optik aufgenommenen Ausschnitt als Vergrößerung aus der 5-cm-Aufnahme heraus, so erhalte ich doppelte Unschärfe. „Die längste Brennweite, welche das gewünschte Bild gerade faßt, ist in der Kleinkameraphotographie bei Bühnenaufnahmen die günstigste.“
Meine Aufsätze sind geschrieben aus dem Bestreben heraus, in die Praxis der interessanten Theaterphotographie einzuführen. Meine praktischen Winke gebe ich, unbekümmert darum, ob sie in der Theorie anecken, so wie der Photograph sie schnell behalten und anwenden kann. F. B.

1) Der „Große David“ schreibt dazu in der neuesten Auflage S. 97: „Man bemerkt bei Porträtaufnahmen (mit kurzer Brennweite) häufig das rasche Nachlassen der Schärfe nach rückwärts. Damit die Unschärfe nicht störend wird, benutzt man für solche Aufnahmen zweckmäßig Objektive mit langer Brennweite . . . . . Man erhält dann schon ohne Abblendung eine größere Tiefenschärfe.“

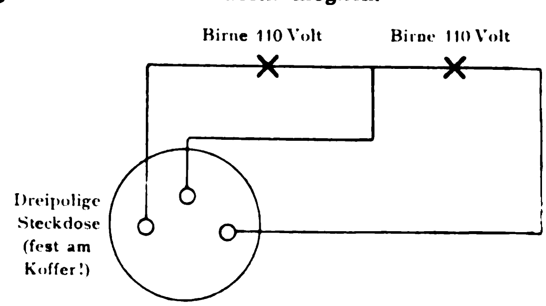
Verschiedenes

Schaltskizze für Kofferlampe 110/220 Volt (siehe Heft 10, S. 126)

Die Anordnung ist ohne weiteres klar: Kommt der Zweibeinstecker direkt in die zwei unteren Buchsen der Dreipol-Steckdose, so liegen beide Birnen in Hintereinanderschaltung, können also mit 220 Volt gebrannt werden; wird der Zweibeinstecker jedoch in die Zweipol-Kupplung des Zwischenstückes gesteckt und jetzt der Dreibeinstecker in die Dreipol-Steckdose, dann liegen die Birnen in Parallelschaltung und dürfen nicht höher als mit 110 Volt belastet werden.



Zu beachten ist, daß die Ausführung in der angegebenen Form (Steckdose am Koffer, Steckerbeine an der Zuleitung) den Vorschriften der Elektrizitätsgesellschaften und VDE. entspricht; die Steckerbeine müssen versenkt in der Lampe sein, und das Leitungsende muß von einer Steckkupplung verschlossen werden. Diese Art der Ausführung ist jedoch nur in der Fabrik möglich.



Weiter ist darauf zu achten, daß die drei Pole von Stecker und Dose unbedingt so angeordnet sind, wie auf der Skizze angegeben, und nicht im Dreieck; der Zweibeinstecker muß sich leicht und bequem in die beiden Buchsen rechts und links schieben lassen, jedoch darf er nicht versehentlich in die mittlere und eine untere Buchse gesteckt werden können. Die richtige Ausführung wird als „dreipolige Steckdose

für Erdleitungsanschluß" geliefert; die falsche dagegen für Drehstromgeräte.
An unbekannten Netzen stöpselt man zunächst mit dem Zweibeinstecker direkt in den Koffer; brennt die Lampe jetzt dunkelrot, so wird das Zwischenstück zwischengeschaltet. Stölting.

Von unseren Bildern

Kinderaufnahmen im Atelier führen selten zu befriedigendem Ergebnis. Die ungewohnte Umgebung und sonstigen Vorbereitungen machen die Kleinen befangen, wodurch gerade das, was den Reiz solcher Bilder ausmacht, verlorengeht. Außerdem muß auch die Geduld des Photographen bei diesen Aufnahmen unerschöpflich sein. Die Bilder, welche Hedda Walther und Nicolai hier zeigen, wirken ungezwungen, frisch und durch die Beleuchtung so anziehend, daß jede Mutter sie dankbar hinnehmen würde. Sie weisen auf einen Weg, den der zeitgerechte Photograph heute gehen muß. Auch die äußerst lebendigen Pressebilder der letzten Hefte und die vorliegenden vom Erntefest. Sport und Theater darf der Porträtphotograph nicht mehr übersehen, besonders dann nicht, wenn sie auch den Gesichtsausdruck erkennen lassen, in der Bewegung und im Licht natürlich und als Bilder klar und abschließend wirken. Der Satz: Der Geschmack des Pressephotos ist der Geschmack der Allgemeinheit, hat schon seine Richtigkeit.

Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter

Aus der Organisation

Die Besprechung zwischen den Vorständen des Reichsverbandes der Deutschen Presse und des RDB. bezüglich der Eingliederung der RDB.-Mitglieder in den Reichsverband der Deutschen Presse auf Grund des Schriftleitergesetzes haben zu der Feststellung geführt, daß eine geschlossene Überführung des gesamten RDB. nicht möglich ist. Der Vorstand des Reichsverbandes der Deutschen Presse muß sich vielmehr in jedem einzelnen Falle eine besondere Entscheidung vorbehalten, auf Grund der Nachprüfungen, inwieweit der Betreffende den behördlichen Bestimmungen auf Grund des Schriftleitergesetzes entspricht. Der Reichsverband Deutscher Bildberichterstatter hat daher neue Fragebogen versandt, die von jedem schnellstens ausgefüllt zurückzusenden sind, da diese Unterlagen für die bevorstehende Anlegung der Berufslisten dringend erforderlich sind. Die schnellste Rücksendung der Fragebogen liegt also in eigenstem Interesse der Bildberichterstatter, damit ihnen keine Schwierigkeiten erwachsen, wenn mit Durchführungsbestimmungen das Schriftleitergesetz in Kraft tritt.

Ein gutes Vorbild

Oft genug noch begegnen die Bildberichterstatter bei ihrer Betätigung Instanzen, die wenig Verständnis für die Bedürfnisse der modernen Bildberichterstattung haben. Um so freudiger registrieren wir diejenigen Fälle, in welchen den Bildberichterstattern jede erdenkliche Unterstützung zuteil wird. So hat z. B. die Direktion des Wintergartens in Berlin am Donnerstag, dem 9. November, während der Abendvorstellung die gesamte Anlage des Wintergartens den Bildberichterstattern zur Betätigung freigegeben. Die Mitglieder des RDB. durften sich überall frei bewegen, ja sie konnten sogar nach Belieben während der Vorstellung auf die Bühne gehen. Die Direktion des Wintergartens verfolgte dabei den Zweck, den Bildberichterstattern unter Beweis zu stellen, wie günstig die Lichtverhältnisse in diesem Varieté sind.
Wir hoffen, daß die bessere Erkenntnis der Dinge in immer weitere Kreise dringen möge, damit die Bildberichterstatter stets da sein können, wo sie sein müssen, um als Chronisten der Zeit lebendige Berichte durch das Bild liefern zu können. Die Bildberichterstatter gehören nun einmal, wenn sie mit ihren Aufnahmen die Öffentlichkeit geistig beeinflussen sollen, in die vorderste Reihe und an die günstigsten Plätze. In der Ausstellung „Die Kamera" hat der RDB. auch auf einer besonderen Tafel diese Notwendigkeit unter Beweis gestellt, durch verschiedene Bildberichte von ein und demselben Ereignis, nämlich von dem Standpunkt, der bedauerlicherweise den Bildberichterstattern vorgeschrieben war, und zum anderen Male Bilder, die Berufsangehörige, die sich vom Standplatz entfernten, sozusagen auf verbotenem Wege sich verschafften. Der Direktion des Wintergartens sei an dieser Stelle nochmals gedankt, denen aber, die noch gewisse Bedenken haben, Ähnliches zu gestalten, gilt unsere Bitte: „Mehr Verständnis für die Bildberichterstatter!"

Löschung der Eintragung von Bildberichterstattern in der Handwerkerrolle

Nach dem auf Grund des Kammergerichtsurteils vom Jahre 1929 den Bildberichterstattern seitens der Photographen-Zwangsinnungen bis zum Ablauf des vorigen Jahres nur wenig Schwierigkeiten gemacht wurden, haben die Innungsbestrebungen, die Bildberichterstatter zur Pflichtmitgliedschaft heranzuziehen, Anfang dieses Jahres wieder in verstärktem Maße eingesetzt. Die Innungen glaubten auf Grund der Neuordnung der Dinge im Rahmen des ständischen Aufbaues die Bildberichterstatter für sich in Anspruch nehmen zu müssen. Dieser Standpunkt war aber absolut nicht zeitgemäß und infolgedessen völlig unhaltbar geworden. Durch das Schriftleitergesetz ist diese jahrelange Streitfrage eindeutig entschieden. Daher hat der Bezirksausschuß zu Berlin, Abt. I, in zwei Terminen am 17. November in Sachen der Bildberichterstatterfirmen Alfred Groß, Berlin, und Robert Sennecke, Berlin, entschieden, daß den Ansprüchen der vorgenannten auf Löschung in der Handwerkerrolle stattzugeben ist. Der Standpunkt der Handwerkskammer, der sich auf die Innung stützte, ist abgewiesen, und die Handwerkskammer hat die entstandenen Kosten von je 500 RM zu zahlen.

Eine Wanderausstellung der Bildberichterstattung

Da die Schau der Bildberichterstatter auf der Ausstellung „Die Kamera" besonderen Anklang gefunden hat und die Tafeln mit den Bildberichten ständig vom Publikum förmlich belagert wurden, trägt sich das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit der Absicht, die auf der Ausstellung „Die Kamera" von den Bildberichterstattern gezeigten Themen in einer Wanderausstellung durch etwa 12—15 Großstädte im Reich zu führen, wobei außerdem die 16 Großphotos aus der nationalsozialistischen Bewegung, die von Bildberichterstattern angefertigte Aufnahmen zeigten, dem Ganzen einen besonders würdigen Rahmen geben sollen. Auf Anweisung des Propagandaministeriums wurden die Tafeln zunächst auf dem Messegelände in besondere Verwahrung genommen, bis weitere Dispositionen getroffen werden können. Als erste Stadt für die Wanderausstellung ist Königsberg i. Pr. in Aussicht genommen, der wohl Danzig, Stettin, Breslau, Dresden, Leipzig usw. folgen werden.

Die Photoindustrie auf der Ausstellung „Die Kamera"

Äußerst glänzend, wie zuvor auf keiner Photoschau in Berlin, hob sich die Gruppe der Photoindustrie heraus. Die verschiedentlichen Apparate und Gebrauchsgegenstände waren nicht nur vorzüglich zur Auslage gebracht, sondern es fanden auch allerlei belehrende Vorführungen statt. Wir wurden über alle wesentlichen Fortschritte, über die Entstehung und rationelle Benutzung der verschiedentlichen Werkzeuge sowie über die Erzielung mustergültiger Negativ- und Positivbilder unterrichtet.

Die Agfa zeigte neben ihren bekannten Erzeugnissen, schönen Dias und Farbenphotos, ein Modell ihrer großartigen Fabrikanlagen in Wolfen. Ferner wurde die maschinelle Linsenherstellung vorgeführt. Äußerst instruktiv sind die Vergleichsreihen von Bildern in verschiedenen Kopierverfahren und Tönungen. Die Osram veranschaulichte mit ihren Nitraphot-Aufnahmelampen am lebenden Modell vorbildlich richtige und falsche Beleuchtung. In der sehr reichhaltigen Kodak-Ausstellung sei neben den Bildbelegen der Filme und Papiere bekannten hohen Qualitätsstandes vor allem auf die neue wohlfeile, dabei äußerst präzise gearbeitete Rollfilm-Springkamera „Vollenda 620" hingewiesen. Interessant war auch die historische Sammlung der Kodak, ein Vergleich der ältesten mit den neuen, wesentlich vervollkommneten Kameratypen. Von den Leitz-Werken sahen wir natürlich die weltbekannten Leica-Kameras, dazu diverse Optik, Vergrößerungsapparate und anderes Zubehör. Nicht übergangen sei die herrliche Sammlung Dr. Wolffs von interessanten Vergrößerungen auf Bromsilberpapier nach kleinen Leica-Negativen. In dem großen Stand von Zeiss Ikon fiel der Blick zunächst auf die bewährte Contax-Kamera und die hohen Bildleistungen des Pernox-Films. Sehr sehenswert war die Sonderausstellung über die Entwicklung des Kamerabaues. Die Stücke sind dem Zeiss Ikon-Museum entnommen. Die Trockenplatten- und Filmfabrik Otto Perutz zeigte an Vergleichsaufnahmen einer Fruchtschale die großen Vorzüge ihres panchromatischen Materials. Der gute Ruf der Dr. C. Schleußner-Fabrikate bekundet sich wieder in den neuen höchstempfindlichen Platten und Filmen (Tempo Rot 26 usw.). Gevaert kam unter anderem mit einer bewundernswerten Serie von Bildern auf seinem Gevaluxe-Papier, die sich durch ihre samtenen Tiefen, ihre plastische Wirkung auffallend herausheben. Ebner, Stuttgart, war mit seiner formschönen Springkamera, Busch mit Objektivtypen für Aufnahme, Projektion und Kino, Romain Talbot mit seinem Heimkino-Tonansatz und seiner Maton-Kamera vertreten.

Die Askania-Werke brachten noch unter anderem ihre ausgezeichneten Kino-Aufnahmegeräte, Siemens & Halske ihren genial angelegten Reproduktions-Automaten für schnelle Herstellung von Bromsilberbildern, die Fotokopist-Ges. ihren bekannten Kopierapparat, Fiedler, Freudenstadt, diverse Beschneidemaschinen, seine anerkannten Mati-Kopiergeräte. Weiterhin fanden wir die ausgezeichnete, schnell aufnahmebereite „Rolleiflex" und das Heidoskop von Franke & Heidecke, die bewährten Rollfilmkameras der Balda-Werke, die universellen Präzisionskameras von Linhof, die kompendiösen Spreizen-Klappkameras und Vergrößerungsapparate von Guthe & Thorsch, die kleinste Rollfilmkamera „Mini-Fex" von Kaftanski, die Springkameras mit Rudolphs Kleinbildoptik der Plasmat-Ges., die mannigfachen Photogeräte von Kindermann & Co., Photos auf Seidenstoffen von Jos. Reichelt, Rollpapierfilme von Fischer, Berlin-Lichterfelde. — Von großem Umfang waren Voigtländers Darbietungen. Schon in älterer Zeit waren bekanntlich Voigtländers Porträt- und Projektionsobjektive führend, daran reihten sich vorzügliche Anastigmate, erstklassige Kameras und später vortreffliche Platten, Filme und Papiere. Hier sah man auch Linsenschliff und -politur in Betrieb, ferner wurde der Parallaxenausgleich der neuen Voigtländer-Superb demonstriert. Auch das Ihagee-Kamerawerk ist sehr vielseitig in praktischen Kameratypen, von welchen die neue „Exakta" besonders hervorgehoben sei. Auch Hauffs Erzeugnisse sind weit bekannt; neben preisgekrönten Aufnahmen aus Wettbewerben in schönen Dias fanden wir noch Hauffs eigenartige Blitzlichtpackung, eine Büchse mit Trennraum, in der sich nach Hochzug eines Röhrchens das Mischen der Pulver bequem vollziehen läßt. Die Pfeil-Papiere von Langebartels erfreuen sich seit Jahren allgemeiner Anerkennung, die ausgestellten Bilder waren von hervorragender Qualität. Auch die Byk-Guldenwerke und Lomberg fesselten mit ihren prächtigen Bromsilbervergrößerungen und Dias nach dem best eingeführten Negativmaterial. Herzogs Platten und Filme stellen hochwertige Produkte dar; die neuerliche Vervollkommnung des Duxochrom-Verfahrens belegen Farbenphotos verschiedentlichen Bildgenres. Höchst beachtenswerte Ausstellungen von Vergrößerungsapparaten boten ferner die Spezialfabrik Müller & Wetzig sowie Andreas Veigel. Die Astro-Gesellschaft hatte ihre wertvollen lichtstarken Objektive usw. ausgelegt. Recht zahlreich ist die Heimlampen-Industrie vertreten, wir nennen hier nur die AEG., Siemens & Halske, Efa, dann die uns lang vertrauten Atelierlampen von Weinert und der Jupiter-Gesellschaft. Selbstredend fanden wir in verschiedenen Ständen auch die jetzt so stark begehrten Belichtungsmesser verschiedenster Systeme vor (Lios, Ombrux, Fokuskop, Metrophot usw.).

Der Raum gestattet leider nicht, auf sämtliche Auslagen der Industriehallen näher einzugehen, wir behalten uns aber vor, auf Einzelheiten dieser so reich beschickten Ausstellung in späteren Artikeln zurückzukommen.

P. H.



Der diesjährige Weihnachtsprospekt des bekannten Spezialverlages für Photographie und Kinematographie Wilhelm Knapp, Halle (Saale), liegt der Gesamtauflage dieses Heftes bei. Wir empfehlen ihn unseren Lesern zur gefl. Beachtung.



HAHN-HAHN, BERLIN (DEGEPHOT) EIN WEIHNACHTSBILDNIS

HAHN-HAHN, BERLIN (DEGEPHOT) UNTER DEM CHRISTBAUM



Wohin steuert die Bildnisphotographie?

Die Entwicklung der Bildnisphotographie weist von jeher die große Hemmung auf, daß sie größtenteils von dem persönlichen Geschmack und der Eitelkeit des Abzubildenden abhängig ist. Sie hatte bisher, im Gegensatz zu anderen Zweigen der Photographie, eine Stärke für sich, daß sich der Berufsphotograph mit ihr, als der Hauptträgerin seines Verdienstes, eingehend und immerwährend beschäftigen mußte.

Wir kennen heute alle die Entwicklungen: von der sachlich einfachen Daguerreotypie ging es über das erste Aufflammen malerischer Ausdrucksformen zur großen gewerblichen Ausnutzung mit vielen minderwertigen Erscheinungen. Eine Revolution setzte um die Jahrhundertwende ein, man besann sich auf wirklich photographische Werte und ging dabei den Weg zum Malerischen. Er mußte gegangen werden. Und er hat uns viel Gutes beschert. Die sachlichen Strömungen der letzten Jahre haben dann naturgemäß wenig Einfluß auf die Bildnisphotographie gehabt, weil man nicht sachlich darstellen kann, wenn das Geschäft auf der Freude des Kunden an seiner äußeren Erscheinung beruht. Das durften nur solche Photographen, deren Kundenkreis über persönliche Eitelkeit erhaben ist, oder solche, die vollkommen unabhängig von der Meinung das Dargestellten ihre Bildnisse schufen.

Nun war zunächst eines klar: Dem Kunden mußte etwas Neues und anderes geboten werden, wenn man die Bildnisphotographie wieder beleben wollte. Denn unterdessen war es aus der Mode gekommen, sich beim Berufsphotographen porträtieren zu lassen. Die Amateurphotographie befriedigte das Verlangen nach Bildern genügend, und hier war man durch die Freude, eigene Produkte vor sich zu haben, selbst mit unvorteilhaften und technisch schlechten Bildern durchaus zufrieden. Nun suchte der Berufsphotograph also nach neuen Bildwirkungen für seine Bildnisphotographie. Eine Schwesterkunst, jünger als die Photographie, der Film, hatte in viel größerem Maßstabe, als es der Photographie bisher möglich war, der großen Masse photographische Bildausdrücke vermittelt. Er hatte es auch geschickter als die Photographie verstanden, den Geschmack des Publikums zu treffen und immer neu anzuregen und umzuformen. Und nun wirkte er über das Publikum, das verlangte, so abgebildet zu werden, wie es seine gefeierten Filmstars sah, wieder auf die Geschmacksbildung in der Bildnisphotographie. Die Hautlosigkeit — entstanden durch das starke Schminken, die unwirklichste Gegenlichtbeleuchtung, ein lange Zeit unentbehrliches Mittel des Films, die sentimentale und kitschige Pose wurden Trumpf und sind es in der Photographie vielfach heute noch, während der Film schon längst mit geschmacklich besseren Mitteln arbeitet.

Andererseits hat man auch versucht, das neue „sachliche" Sehen auf die Bildnisphotographie zu übertragen. Es haben aber tatsächlich wenige nur Bildnisse in diesem Sinne geschaffen. Viele haben sich einzelne Teile ausgeborgt: da eine neue Perspektive, dort eine neue Raumverteilung. Und meist hat man über alledem vergessen, das viel wichtiger als eine gute bildmäßige Wirkung der wirkliche Zweck des Bildnisses ist: einen Menschen charakteristisch zu erfassen und wiederzugeben.

Langsam fängt man jetzt an, aufzuräumen mit den Gegenlichtern, den Beleuchtungskunststückchen, den Porzellanköpfen und den unwirklichen Posen. Auch der allzu knappe Ausschnitt hat sich zu sehr als billige Verlegenheitslösung entpuppt. In vielen Fällen kann man Menschen nicht durch die alleinige Abbildung des Kopfes charakterisieren, meistens muß das Verhältnis des Kopfes zum Körper mindestens angedeutet werden. Und aus der Fülle der Beleuchtungsmöglichkeiten, die uns das Halbwattlicht beschert hat, kristallisieren sich einige heraus, ähnlich. wie wir gewohnt sind, die Gesichter unserer Mitmenschen zu sehen: die Beleuchtungen also, die ungefähr dem zerstreuten Tageslicht und Kunstlicht gleichen. Alle die raffinierten und süßlichen Beleuchtungen müßten wegen ihrer Unwirklichkeit verschwinden.

Die neuartigen panchromatischen Schichten verpflichten uns geradezu zu einer echten und lebendigen Wiedergabe der Hautoberfläche. Durch ihre hohe Empfindlichkeit können wir Lichtquellen verwenden, die unser Modell nicht durch allzu starke Helligkeit stören. Die kleinen beweglichen Lichtquellen ermöglichen sorgfältigste Beobachtung des Abzubildenden im Zusammenspiel der verschiedenen Beleuchtungs- und Haltungsmöglichkeiten. Die Kleinbildphotographie läßt eine größere Reihe von Aufnahmen finanziell tragbar erscheinen. Sie weist uns im schnellen Wechsel der lichtempfindlichen Schicht zur Serienbildung von Bildnisaufnahmen bei verschiedenem Ausdruck, anderer Beleuchtung, veränderter Haltung hin. Die optischen Vorteile ihrer kurzen Brennweite erlauben verhältnismäßig kurze Momentaufnahmen. Und nun schauen wir nochmals zurück! Betrachten wir die Meisterwerke eines David Octavian Hill! Überlegen wir uns seinen mühseligen Arbeitsgang, seine primitiven technischen Hilfsmittel, seine unglaublich langen Belichtungszeiten! Betrachten wir die subtile Feinheit einer Daguerreotypie! Und sehen wir unsere heutigen technischen Hilfsmittel an, überschauen wir alle die neuen Erkenntnisse, die wir aus der Entwicklung der Photographie gewonnen haben. Dann müssen wir uns klar werden darüber, was wir eigentlich heute leisten müßten!

Heinrich Freytag.

Ungenutzte Möglichkeiten lichtstärkster Kleinbildkameras

Mittwoch, den 29. November 1933

9 Uhr vormittags: r—r—r—ring, Telephon!

„Hier Intendanz des X-Theaters! — Wie Sie gewiß aus den Zeitungen wissen, haben wir übermorgen die Premiere von . . ., die uns gelieferten Bilder von der Hauptprobe sind nicht befriedigend, sie sind für unsere Reklame nicht das Richtige. Wäre es Ihnen möglich, uns mit Ihrer fabelhaften Bühnenkamera aus einer großen Verlegenheit zu helfen? Heute $^{1}/_{2}$11 Uhr findet die Generalprobe statt. Selbstverständlich kommen wir für alle Unkosten auf!“

10 Uhr vormittags: r—r—r—ring!

„Hier der Präsident der X-Gesellschaft! Wie ich gestern zufällig hörte, besitzen Sie einen photographischen Apparat, mit dem Sie bei normalem Rampenlicht unbemerkt Aufnahmen machen können. Würden Sie so liebenswürdig sein, bei unserem heutigen Konzert, zu dem wir die weltberühmte Sängerin . . . gewonnen haben, einige Aufnahmen zu machen? Uns liegt außerordentlich viel an solchen Bildern für die künftige Propaganda. Selbstverständlich honorieren wir. . . .“

3 Uhr nachmittags: r—r—r—ring!

„Hier Direktor Z! Verehrter Herr H., Sie haben doch kürzlich so fabelhafte Tanzbilder bei uns gemacht. Ich habe für nächsten Monat ein ganz erstklassiges Kabarettprogramm zusammengestellt. Könnten Sie nicht . . . . ., ich brauche für Reklame . . . ., selbstverständlich bezahle ich . . . . .“

5 Uhr nachmittags: „Sie werden aus M. verlangt!“ Hier Stadtrat Dr. . . . . .! Ich hörte von meinem dortigen Kollegen, daß Sie . . . Nachtkamera . . ., wir haben demnächst unser Jubiläum . . . . Festschrift, Postkarten . . . . würden Sie . . . . Selbstverständlich vergüten wir . . . .!“

Herrschaften, wenn ich jetzt Berufsphotograph wäre! — Gewiß, das geht nicht jeden Tag so, aber immer noch öfter, als mir lieb ist, ohne daß ich das geringste dazu tue, daß man mir solche Aufträge ins Haus bringt. Schließlich habe ich ja meinen Beruf und beschäftige mich nur in meiner freien Zeit aus Liebhaberei mit der interessanten Nachtphotographie. Ich zeige wohl hier und da meine Aufnahmen, sie gefallen, besser gesagt sie verblüffen, es spricht sich so herum, gerade die zahlungsfähigen Kreise interessieren sich dafür . . ., ja, und wenn ich eben Fachphotograph wäre . . ., ich könnte jetzt nicht klagen. Ich würde jedenfalls nicht resigniert feststellen: Die Kleinbildkamera verdrängt die Atelierkamera, sie ruiniert das Gewerbe (wie es kürzlich in einem Fachblatt zu lesen stand).

Ich würde mit beiden Händen zugreifen, wenn die Neuerung so viel taugt, daß sie dem Alten gefährlich werden kann, würde nach dem Motto: Wenn der Prophet nicht zum Berge kommt . . . . ., raus aus dem Atelier gehen, wenn die Kundschaft nicht hereinkommt, würde für die nötige (illustrierte) Propaganda sorgen, daß ich mit meiner lichtstärksten Kamera überall photographieren kann, wo es gewünscht wird, und würde mein Geschäft dabei machen!

Sie lächeln, meine Herren . . . ., nur ein Amateur . . . . ., „wir wissen das besser“. Daran zweifle ich nicht, der „berufene“ Photograph muß das besser können!



Schaufensterdekoration. — Weder Sensationen noch „schöne Bilder“ sollen hier gezeigt werden. Es sind lediglich Anregungen, auf welchen Gebieten der Berufsphotograph mit Hilfe lichtstärkster Kleinbildkameras sein Geschäft beleben kann. Contax-Aufnahme mit Sonnar 1:2 f = 5 cm, $^{1}/_{25}$ Sek. SS-Film.



Im Theater: Die Aufnahme wurde während der Ouvertüre bei verdunkeltem Zuschauerraum und herabgelassenem Bühnenvorhang gemacht. Als Beleuchtung dienten nur die Lampen der Notenpulte. Contax-Aufnahme mit Sonnar 1:1,5 (rechts). Foto Heyne.



Mit Contax-Sonnar, volle Öffnung, 18 Uhr   Foto Heyne.

Aber sollte nicht vielleicht einmal gerade der durch rein berufliche Anschauungen und Bindungen Unbeeinflußte hinsichtlich der kaufmännnisch gesehenen Entwicklungsmöglichkeiten der Kleinbildphotographie einen Fingerzeig geben können? Und weiter wird ja mit dem eingangs geschilderten Tatsachenbericht nichts bezweckt, als darauf hinzuweisen, daß zur Zeit die Nachfrage nach „beweglichen" Kleinbildfachleuten noch größer ist als das Angebot.

Übrigens haben sich einige wenige Berufsphotographen diese Konjunktur bereits zunutze gemacht, und sie fahren nicht schlecht dabei. Selbstverständlich werden sie sich im allgemeinen hüten, ihre Erfahrungen (und geschäftlichen Erfolge!) preiszugeben, denn so weit geht der Grundsatz: Gemeinnutz geht vor Eigennutz, nun doch nicht, daß man verpflichtet wäre, sich eine Konkurrenz großzuziehen!

Jedenfalls ist es doch erstaunlich — ja, man möchte schon sagen betrüblich —, in welch geringem Umfang sich gerade die Berufsphotographen die gewaltigen Fortschritte unserer deutschen optischen, photochemischen und Kameraindustrie zunutze machen, wie wenig bis heute noch von den vielseitigen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, beinahe vollständig unabhängig von den Lichtverhältnissen photographieren zu können. Eine Tatsache, die natürlich



Nächtliche Schnappschüsse: Auch schnellbewegte Szenen (siehe Radfahrer) sind mit der Ultralichtstärke durchaus keine Zufallstreffer mehr. Contax-Aufnahme mit Sonnar 1:1,5, f = 5 cm, $^1/_{25}$ Sek. SS-Film

auch für die Porträtphotographie von großer Bedeutung ist.

Welches sind eigentlich die Ursachen dafür?

Um es gleich vorwegzunehmen, der Preis einer solchen Ausrüstung kann kein ausschlaggebender Hinderungsgrund sein. Die Anschaffungskosten für solche Qualitätserzeugnisse, die Leistungen über dem Durchschnitt verbürgen, amortisieren sich sehr schnell, vor allem solange die Nachtphotographie noch den Reiz der Neuheit besitzt.

Ferner muß endlich einmal damit aufgeräumt werden, daß jeder mehr oder weniger gelungene „Zufallstreffer" aus dem Theater, Varieté oder von nächtlichen Straßenbildern als außergewöhnliche Leistung hingestellt und daß solche Bilder zu „Sensationen" gestempelt werden. Dadurch werden viele abgehalten, sich mit der interessanten und auch lohnenden Nacht- und Bühnenphotographie zu beschäftigen, denn es wird fälschlicherweise der Eindruck erweckt, als ob diese Aufnahmen mit besonderen Schwierigkeiten verbunden seien. Daß mit lichtstärksten Kleinbildkameras ein durchaus planmäßiges und zuverlässiges Arbeiten möglich ist, kann der Verfasser durch mehrere tausend Aufnahmen aus dem Gebiet der Nacht- und Kunstlichtphotographie, insbesondere durch zahlreiche Reihenbilder belegen.

Lediglich die Tatsache, daß die Mehrzahl der Fachphotographen sich bis jetzt aus verschiedenen Gründen davon abhalten ließ, sich selbst einmal praktisch mit dem Nachtbildwesen zu befassen, läßt es verständlich erscheinen, daß die aussichtsreichen Möglichkeiten zur Geschäftsbelebung erst von so wenigen richtig erkannt und ausgenutzt werden. Andererseits ist es wohl erklärlich, daß gerade der Fachmann einer solchen Umstellung auf Grund seiner bisherigen Erfahrungen etwas skeptisch gegenübersteht, scheint doch die moderne Kleinbildkamera, insbesondere solche mit dem ultralichtstarken Objektiv 1 : 1,5, die gewohnten Begriffe von Tiefenschärfe und Belichtungszeit über den Haufen zu werfen.

Nun ist aber niemandem damit gedient, wenn auf Grund althergebrachter Anschauungen in Wort und Schrift — beinahe grundsätzlich — gegen alle Neuerungen Stellung genommen wird. Dem einen paßt das ganze Kleinbildformat nicht, der andere spricht von „beleidigendem Schärfenabfall" der lichtstärksten Optik, dem dritten ist der Film nicht feinkörnig genug, und so wird an allem „herumgemeckert" (übrigens ein überwundener Begriff — im neuen

Staat wird gehandelt!), ohne selbst eigene Erfahrungen zu sammeln. Nach lauter „Wenn“ und „Aber“ bleibt schließlich alles beim alten und damit auch das alte Klagelied vom schlechten Geschäftsgang. (Inzwischen macht aber der fortschrittlich eingestellte Neuling sein gutes Geschäft!) Nein, meine Herren, mit dieser negativen Kritik kommt man nicht weiter!

Wie ist nun Abhilfe möglich?

„Der wahre Fachmann muß heute die Veränderung seiner Lage erkennen“, so schrieb die Schriftleitung im Vorwort zum 40. Jahrgang und gab mit der Umstellung vom „Atelier des Photographen“ zur „Gebrauchsgraphik“ ein nachahmenswertes Beispiel, wie man unter Wahrung guter, alter Tradition den Anschluß an die Aufgaben der neuen Zeit herstellt.

Der Geschmack des Publikums hat sich in gleicher Richtung geändert. An Stelle des Idealisierenden im Bild ist eine stärkere Realistik getreten, nicht mehr die in allen Bildpartien gestochene Schärfe gestellter Posen imponiert, das bewegte, lebenswahre Photo wird bevorzugt. Diese Wandlung ist zweifellos unter dem Einfluß der aber Tausend von Kleinbildkameras aller Fabrikate in den Händen der Amateure erfolgt. Es soll hier nicht die Frage erörtert werden, ob diese Entwicklung als Fortschritt zu begrüßen ist oder nicht. Der heutige Geschmack wird ebenfalls kein Idealzustand von Dauer bleiben. Er wird auch künftig von der technischen Weiterentwicklung beeinflußt werden. Jedenfalls kann es sich der Lichtbildner unter den heutigen Verhältnissen nicht leisten, zugleich auch „Geschmacksbildner“ sein zu wollen. Gewiß ist er dazu berufen, auftretende Mängel auszugleichen, in erster Linie gilt es aber jetzt, den Anschluß an den einmal vorhandenen Geschmack der Kundschaft nicht zu verpassen. Also nicht wieder warten, bis es zu spät ist!



Beim Tanz: Trotz voller Öffnung 1:1,5 eine ganz erstaunliche Tiefenschärfe von dem vordersten Tanzpaar bis zur Kapelle. Wer allerdings von den interessierenden Zuschauern vorn rechts bis zu der Tante hinten links alles gestochen scharf verlangt, muß eben auf solche Schnappschüsse bewegter Szenen verzichten. Contax-Aufnahme mit Sonnar 1:1,5, f = 5cm, 1/25 Sek. SS-Film. Foto Heyne.

Das Photogewerbe hat schon einmal eine große Chance vorübergehen lassen. Als die Industrie um die Jahrhundertwende Handkameras für den Amateur herausbrachte, lehnte der dazu „berufene“ Photograph den Vertrieb ab, in der Meinung, so eine Entwicklung aufhalten zu können, die dann doch über den Drogisten und Optiker ihren Lauf nahm. Erst dadurch, daß er die Verbreitung der Photographie anderen Händen überließ, zog er sich eine unerwünschte Konkurrenz groß. Aus Fehlern soll man lernen!

Jetzt droht dem Photogewerbe wieder eine ähnliche Gefahr. Während der Fachmann sich der modernen Kleinbildkamera gegenüber eine kaum erklärliche Reserve auferlegt, machen sich Neulinge, die nicht den Reihen der Fachphotographen entstammen, jede Neuerung auf diesem Gebiet mit sichtbarem Erfolg zunutze. So war z. B. kein Berufsphotograph unter den Interessenten für die Nacht- und Bühnenphotographie, die im Laufe der Jahre den Weg zum Verfasser dieser Zeilen fanden — er ist allerdings *nur* Amateur! —, wohl aber eine Anzahl Amateure, deren Namen man heute als Reporter auf diesem Gebiet begegnet. Sie haben inzwischen ein Geschäft daraus gemacht. Wohl ist es verständlich, daß man seitens der Fachkreise diesem unerwünschten Zuwachs eines größtenteils notleidenden Gewerbes Schwierigkeiten zu bereiten versucht, aber, meine Herren, nicht in der Anrufung gesetzlicher Zwangsmittel liegt auf die Dauer das Heil, sondern der Berufsphotograph muß bessere Leistungen aufweisen! Hier hilft nur eins: mit dem Geschmack und Geist der Zeit mitgehen, sich auch auf beruflichem Gebiet einmal frei machen von allen Anschauungen und Vorurteilen, selbst neue Erfahrungen sammeln, denn die eigenen Resultate überzeugen am besten!

Zum Schluß noch das vielseitige Anwendungsgebiet

Das dem Aufsatz beigefügte Bildmaterial soll lediglich einige Hinweise geben, wo der Kleinbildkameramann mit lichtstärkster Optik überall ein Betätigungsfeld findet. Das ist aber auch der einzige Zweck der gezeigten Aufnahmen. Also kritisieren Sie hier bitte nicht Bildmäßigkeit und all die üblichen Forderungen — ich weiß, das können Sie besser, dazu sind Sie ja auch Fachleute. Die Bilder zeigen auch keineswegs die Grenzen dessen, was heute mit der Ultralichtstärke 1 : 1,5 und höchstempfindlichem Panfilm möglich ist. Es wurden weder bei der Herstellung der Aufnahme noch im Negativ- oder Positivprozeß irgendwelche Tricks angewendet, wie sie heute bei manchen Bühnenreportern mit Hypersensibilisierung des handelsüblichen Panfilms, Verwendung von besonderen Hilfsgeräten zu den serienmäßigen Kameras, durch Spezialentwickler und Behandlungsmethoden üblich sind. Außer zu gelegentlichen Experimenten und der Prüfung von Neuerscheinungen fehlt mir leider die Zeit zu einer solchen Bearbeitung. Die Bildfertigstellung übernimmt stets mein Photohändler in der üblichen normalen Weise. Der Berufsphotograph kann also unter Anwendung all solcher Finessen



DER SEGNENDE PAPST

RÄUMLICH WIRKSAMSTE ITALIENISCHE REPORTAGE

G. PFANKUCH, BERLIN-CHARLOTTENBURG





WERBEFOTOS FÜR ZIGARETTEN

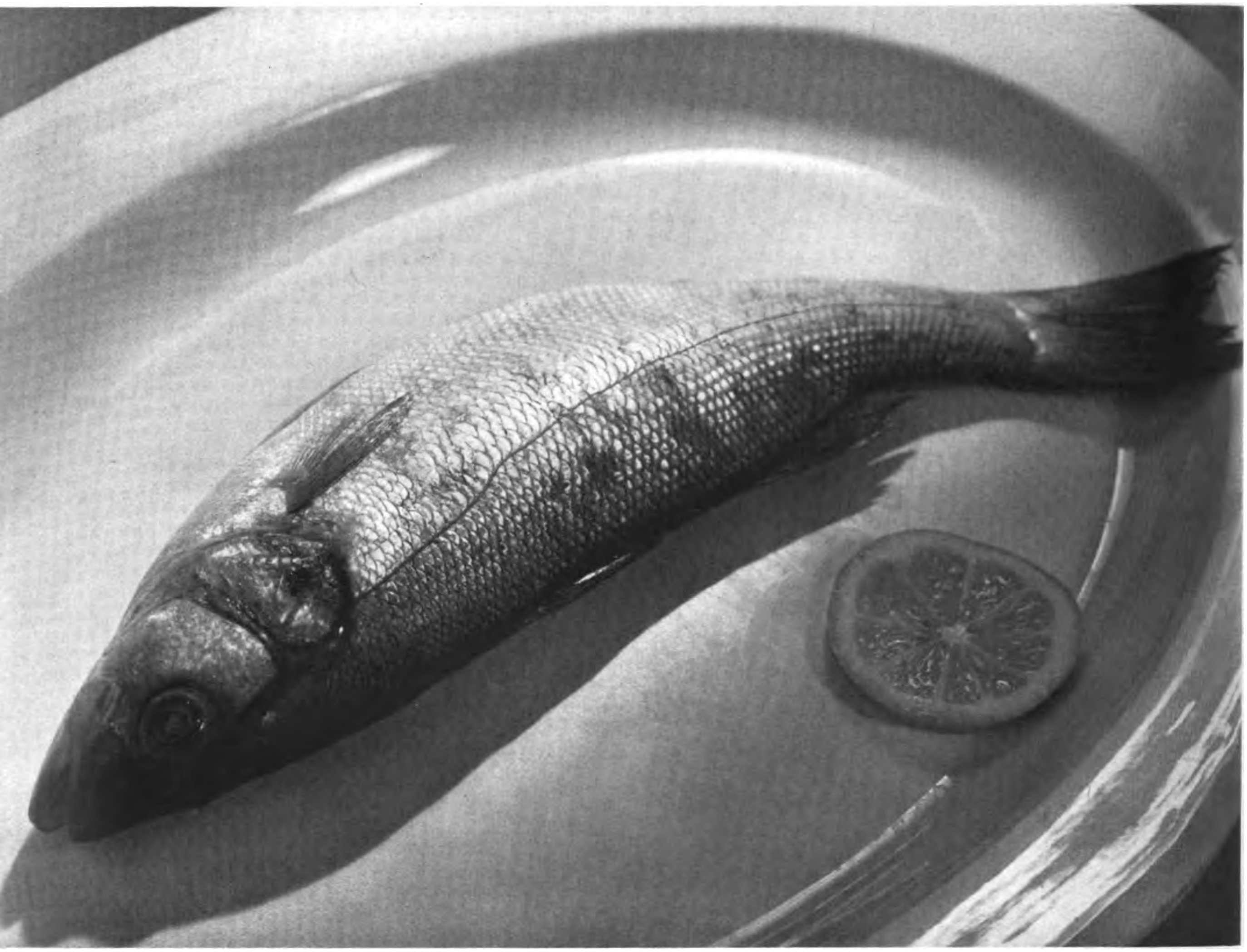
FOTO CANNIZZI, S. A. CRIMELLA, MILANO



E. SECCO D'ARAGONA, MILANO



WERBEFOTOS FÜR LIKÖR UND PARFÜM



ECCO D'ARAGONA, MILANO FORELLE LEBENDIGSTE WIEDERGABE DES STOFFLICHEN



Auf Gesellschaften: Auch hier überrascht die Tiefenschärfe bei offener Blende. Mit irgendwelchen Blitzlichtvorrichtungen würde man sich bei solchen Gelegenheiten sehr unbeliebt machen — und außerdem wäre es wohl mit weiteren unbemerkten Aufnahmen vorbei! Contax-Aufnahme mit Sonnar 1:1,5, f = 5 cm, $^{1}/_{25}$ Sek. SS-Film. Foto Heyne.



Im Restaurant: Hier war die Beleuchtung so „Bar-mäßig" dunkel, daß dem Autor eine Sektwette angeboten wurde, „da ja bei dem Licht eine Aufnahme unmöglich sei". Nun, der Sekt ist fällig gewesen und war nicht schlecht! Mit Sonnar 1:1,5, f = 5 cm, $^{1}/_{2}$ Sek. aus der Hand, Superpanfilm. Foto Heyne.

die Leistungsfähigkeit des vorhandenen Rüstzeuges noch durch eigene Arbeit weiter steigern.
Das Bild Schaufensterdekoration soll auf ein Gebiet hinweisen, das dem Großstadtphotographen reiche Betätigungsmöglichkeit bietet. Wie oft äußerten Geschäftsleute den Wunsch, solche Bilder ihrer nächtlich beleuchteten Geschäftsfassade mit möglichst viel Publikum im Vordergrund für ihre Propaganda auf Briefbogen, in Katalogen und Inseraten zu erhalten. Ein Kaufhaus wollte einen festen Auftrag erteilen, bei jedem Dekorationswechsel alle Schaufenster zu photographieren. In den Innenräumen sollten laufend Schnappschüsse — selbstverständlich ohne Blitzlicht — gesammelt werden.
Das Eingehen auf das eine Bild dürfte wohl genügen, um zu zeigen, daß man bei einigem Nachdenken über die Bildbeispiele überall recht nette Geschäftsmöglichkeiten finden kann. Und wenn Sie erst selbst einmal mit einer solchen Kamera arbeiten, werden Sie nicht nur eine ganze Reihe weitere Wege zur Umsatzsteigerung entdecken, sondern werden auch viel bessere Resultate erzielen. Gewiß gehört dazu etwas Übung, schließlich ist solch ein Präzisionsinstrument keine Knipser-Box. Aber wenn Sie sich als Unkundiger auf ein Fahrrad setzen, können Sie auch nicht gleich Rennen gewinnen!
Jedenfalls ist heute kein Platz mehr für Resignation. Unser unvergleichlicher Führer hat jedem einzelnen ein Beispiel gegeben, wie man mit dem nötigen Schwung und mit Zähigkeit auch an schwerste Aufgaben herangeht. Dann bleibt auch Aufstieg und Erfolg nicht aus! W. Heyne.

Licht-Staffelung

Ohne irgendwelchen Anspruch auf Vollständigkeit der Darstellung zu erheben, möchte ich einige besonders wesentliche Fragen der Lampenstaffelung. d. h. der Gruppierung der Beleuchtungskörper für ein modernes Kunstlichtatelier erörtern. Ich gehe dabei von den auf der „Kamera" ausgestellten Neukonstruktionen aus. Zuerst eine Feststellung: Eine Fabrik verkauft einen Lampentyp aus, weil sie ihn für „überholt" hält; die andere bringt kurz darauf denselben Typ — oder nahezu denselben — unter großen Ankündigungen „neu" heraus. Sagt man dann den Erbauern: „Aber, das ist doch — vom heutigen Standpunkt betrachtet — „ein totgeborenes Kind!", so bekommt man die Antwort: „Und doch ist gerade diese Lampe bisher am meisten verkauft worden!" „Warum?"
Weil sich der Käufer, der Berufsphotograph selbst. meist nicht klar ist über die Anforderungen, die er an die Lampe stellt und stellen muß. Schon die Fragen, die er an den Fabrikanten richtet, beweisen das. „Mein Atelier ist 6 m breit, 8 m lang, nach Norden gelegen; was für Lampen brauche ich, und wie ‚stark' müssen sie sein?" Wenn aber nicht einmal der Verbraucher weiß, was er braucht, dann ist es kein Wunder, wenn auch der Fabrikant nicht nach einem klaren Entwickungsprogramm baut, sondern bald dies, bald jenes herausbringt und dann versucht, ein Bedürfnis für das Erzeugnis zu wecken.
Ich habe schon früher einmal in dieser Zeitschrift die Forderung aufgestellt, eine „Einheitsbeleuchtung" zu schaffen, die allen erdenklichen Anforderungen genügt. Eine solche Standardbeleuchtung müßte von der Industrie in engster Zusammenarbeit mit einigen auf beleuchtungstechnischem Gebiet besonders erfahrenen Lichtbildnern geschaffen werden. Teure und unzweckmäßige Sonderkonstruktionen sollten nicht mehr hergestellt werden.
Der Berufsphotograph muß von einer Lampe mehr verlangen als der Amateur. Andererseits braucht er keinen ausgesprochenen Filmscheinwerfer. Seine Lampen müssen kräftig, dauerhaft, wirtschaftlich. leicht und — außerdem auch noch billig sein. Forderungen, die schwer miteinander in Einklang zu bringen sind, um so weniger, als der Absatz solcher Lampen gering ist. Ein Berufsphotograph, der mit kleinen Amateurlampen arbeitet, darf sich nicht

wundern, wenn dies auf seine Kundschaft keinen Eindruck macht. Die „Ausstattung“ des Fachmanns spielt eine sehr wichtige, leider viel zu wenig beachtete psychologische Rolle. Deshalb und natürlich auch aus Gründen der Lichtverteilung lautet die 1. Forderung: Ein Berufsscheinwerfer oder -strahler muß einen Durchmesser von 300 — 500 mm besitzen, selbst wenn er nur eine 500 - Watt - Lampe enthält. 2. Er soll auf einem in weitesten Grenzen, mindestens aber zwischen 90 und 190 cm ausziehbaren Stativ stehen. Der größte Vorzug des Kunstlichtes gegenüber dem Tageslicht liegt ja gerade in seiner bequemen Lenkbarkeit. Wer die Lampe auf einem alten Photostativ statt auf einem eigenen Lampenständer benutzt, verzichtet auf diesen Vorteil. 3. Es gehört zur Ausrüstung eines neuzeitlichen Studios unbedingt ein Effekt - Linsenscheinwerfer mit Punktlampe, sowohl für Porträt- wie ganz besonders für Werbeaufnahmen. Die glänzende Linien- und Kontrastwirkung langer Schlagschatten, wie sie nur der „Spotlight“ liefert, sind aus der Reklamegraphik längst bekannt. Jeder gute Spot wird heute mit einer Projektionseinrichtung versehen, mittels deren der Lichtbildner passende Silhouetten (Diapositive) für Moden- und Reklameaufnahmen auf den Hintergrund projizieren kann. Als „Gegenlicht“ steht der Spot in der vollen Allgemeinbeleuchtung. Er soll deshalb möglichst wenig spiegelnde Teile aufweisen und am besten matt schwarz lackiert sein. Eigentlich eine selbstverständliche Forderung, wenn man bedenkt, daß nur ein schwarzer Lampenkörper die von der Glühlampe entwickelte Hitze wirksam abstrahlen kann. Noch auf einen anderen Punkt beim Spot muß man achten: Der Lichtkegel muß sich ohne Beschneidung durch Masken von einem Grundkreis mit wenigen Zentimetern Durchmesser rein optisch auf 1 bis 2 m vergrößern lassen, ohne daß dabei die Glühfäden der Lampe mit abgebildet werden. Von den ausgestellten Scheinwerfern genügte nur der Jupiter-Spotlight dieser Bedingung. 4. Wenn eine Firma im Prospekt von einem (starken) „Vorderlicht“ und einem (schwachen) „Seitenlicht“ schreibt, so ist das meines Erachtens irreführend. Besser spricht man von einem starken Hauptlicht und einem schwachen Nebenlicht. Beide müssen zueinander und zu den übrigen Lampen in einem bestimmten Verhältnis stehen, das man einfach mit dem hierunter angegebenen Kreisschieber ermitteln kann. Nicht auf die absolute Stärke der Beleuchtung kommt es an, sondern stets auf die relative Intensität der Lampen und auf deren zweckmäßige Staffelung. Freilich, eine schwache Beleuchtung erfordert lange Belichtungszeiten von 1 Sek. und mehr. Dieser Nachteil läßt sich jedoch leicht durch lichtstärkere Objektive und empfindlicheres Aufnahmematerial ausgleichen. Auf die Güte des Bildes hat die Stärke der Lampen keinen Einfluß. Im Gegenteil, je schwächer das Licht, desto zarter die Übergänge zwischen Licht und Schatten, desto geringer die Gefahr eines „Verbrennens“ der Lichter. Deshalb sind viele Lichtbildner bereits zur völlig indirekten Beleuchtung übergegangen. K o d a k hat kürzlich im Rahmen ihres Atelierlampenprogramms einen besonderen „Weichstrahler“ für rein indirektes Licht herausgebracht (der übrigens in Deutschland fabriziert wird). Bei diesem Weichstrahler wird das Licht der Glühlampe von einem Spiegel auf einen großen Aluminiumreflektor und von diesem erst auf das Modell geworfen. Wer teils mit direktem, teils mit indirektem Licht arbeiten will, benutzt für mittelbare Beleuchtung Reflexschirme. Sie sind auf besonderen Stativen angebracht und lassen sich in jeder Lage feststellen, so daß man das Lampenlicht, bei Moden- und anderen Freilichtaufnahmen auch das T a g e s - licht zur Schattenaufhellung beliebig lenken kann. Es wurden auf der „Kamera“ Schirme aus glattem, bronziertem Eisenblech (Weinert) und solche aus poliertem, gebuckeltem Aluminiumblech (Jupiter) gezeigt. Bei den letzten wirkt jeder kleine Buckel wie ein stark reflektierender Streuspiegel.



Weihnachten naht: Eine Armee Glücksschweinchen aus Marzipan.

Von den ausstellenden Firmen Efa, Jupiter und Weinert hat Jupiter der Frage der „undankbaren“ Berufsbeleuchtung besondere Sorgfalt gewidmet. Wir finden ein Paar gute „Sonderkonstruktionen für Fachphotographen“. Zunächst einen einfachen flachen Strahler aus Aluminium mit 400 mm Durchmesser und verstellbarer Fassung für Lampen von 500 bis 2000 Watt. Durch Einsetzen einer stärkeren Lampe läßt sich die Anlage leicht für höhere Leistungen ausbauen. Die verstellbare Lampenfassung des Strahlers erlaubt, die Lichtausbreitung und damit auch die Wirkung des Lichts beliebig zu „steuern“. Für besonders weiches Licht wird ein Streuschirm in einen Einsatzrahmen des Strahlers eingeschoben. Statt dessen kann auch ein Blaufilter eingesetzt werden, um der Überkorrektion der Farbtöne bei Panplatten, die sich besonders in blassen, farblosen Lippen zeigt, entgegen zu arbeiten. Neben diesem einfachen, als Nebenlicht sehr geeignetem Strahler baut Jupiter als Hauptlicht einen Aufhellerscheinwerfer eigens für Berufsphotographen. Er gleicht in seinem Aufbau den großen Filmscheinwerfern, ist nur leichter, weniger empfindlich und billiger. Der Aufheller besitzt einen verchromten Facettenspiegel von 350 oder 500 mm Durchmesser, der ein mittelhartes Licht von ausreichender Tiefenwirkung liefert (Industrieaufnahmen!). Er kann mit einer 1000- bis 2000-Watt-Lampe betrieben werden, die große Ausführung auch mit 3000 Watt. Beide Typen sind natürlich mit verstellbarer Lampenfassung, Streuscheiben, Filterrahmen usw. versehen. Ein solcher Aufheller von 1000 bis 2000 Watt als Hauptlicht muß der Grundstock der Atelierbeleuchtung sein. Zu diesem treten dann die mittels des Schiebers ermittelten Zusatzlampen, insbesondere 5. das Ober- oder Kopflicht. Es gibt bei Porträts hübsche Haarreflexe, vor allem aber natürliche Schatten unter den Augenbrauen und dem Kinn. Bilder mit Ober-

licht zeigen nie jene hervorquellenden Augen, die man so oft bei zu starker Seitenbeleuchtung findet. Das Spiegeloberlicht von Weinert besitzt einen Glasstreuspiegel wie alle Weinert-Lampen, außerdem ein herausnehmbares Maschendrahtnetz zum Schutze des Kunden gegen herabfallende Splitter zersprungener Glühlampen, eine Vorsicht, die sehr zu begrüßen ist. Während das Weinert-Oberlicht als Decken- und „Galgenlampe" geliefert wird, wird das Kopflicht von Kodak nur an der Decke befestigt. Es besitzt einen sehr zweckmäßigen langen Tubus zur Vermeidung von Spiegelungen im Objektiv.

Bevor man sich eine solche Atelierbeleuchtung anschafft, sollte man sich unter allen Umständen die Frage vorlegen, ob die Atelier- oder die Außenaufnahme maßgebend ist. Für den Presse- und Theaterphotographen kommen ohnehin nur letztere in Frage. Aber auch der Moden-, der Industrie- und auch der Porträtphotograph arbeiten immer mehr „draußen". Wer außerhalb des Ateliers arbeitet, darf sich natürlich keine schwere „Atelierbeleuchtung" anschaffen. Er baut sich seine Beleuchtungsanlage aus Kofferlampen zusammen, die immer größere Bedeutung gewinnen. Als „fliegende Atelierbeleuchtung" finden sie überall Anwendung. Mit Vacu-Blitzen an Stelle der Nitraphotlampen können sie sogar da benutzt werden, wo kein Stromanschluß vorhanden ist. Neben der bekannten Zweilichtkofferlampe bringt Jupiter jetzt eine eigens für den Presse- und Industriephotographen geschaffene leichte Einlichtkofferlampe heraus. Sie ist mit seitlichen „Scheuklappen" versehen, damit man sie auch als Gegen- oder Effektlicht verwenden kann. Als Oberlicht wird sie behelfsmäßig an der Decke befestigt, so daß der herabhängende Deckel das Objektiv vor „Blendung" schützt. Mit einem Zweilicht- und zwei bis drei Einzellichtkoffern kann man praktisch jeden beliebigen Beleuchtungseffekt erzielen, und gerade für diese tragbaren Lampen, die oft an schwach belastbare Netze angeschlossen werden müssen, eignen sich die beiden Neuschöpfungen von Osram, die billige Type K (200 Watt) und die Type N (500 Watt) mit dem außerordentlich hohen Lichtstrom von 36 Lumen/Watt gegenüber 26 Lumen/Watt bei der älteren Nitraphotlampe Type B.

Natürlich brauchen nicht für jede Aufnahme sämtliche Lampen in der mit dem Kreisschieber ermittelten Stärke eingeschaltet zu werden. Der Schieber gibt nur die wirtschaftlichste und zweckmäßigste Staffelung des Lichtes an, die durch Nähern, Entfernen oder durch Vorsetzen von Streuschirmen beliebig fein gestuft werden kann. Die kleine Scheibe wird ausgeschnitten und auf der großen mittels einer Nadel drehbar befestigt. Und zwar darf die Scheibe stets nur so weit gedreht werden, daß sich der schraffierte Sektor im ebenfalls schraffierten „Nebenlicht"-Gebiet befindet. An den Marken läßt sich dann leicht die zu einem bestimmten Hauptlicht zugehörige Zusatzbeleuchtung in Watt ablesen. (Die eingekastelten Wattzahlen gelten für Kofferlampen.) Die so gefundenen Werte sollen natürlich nur als Anhalt dienen.

•

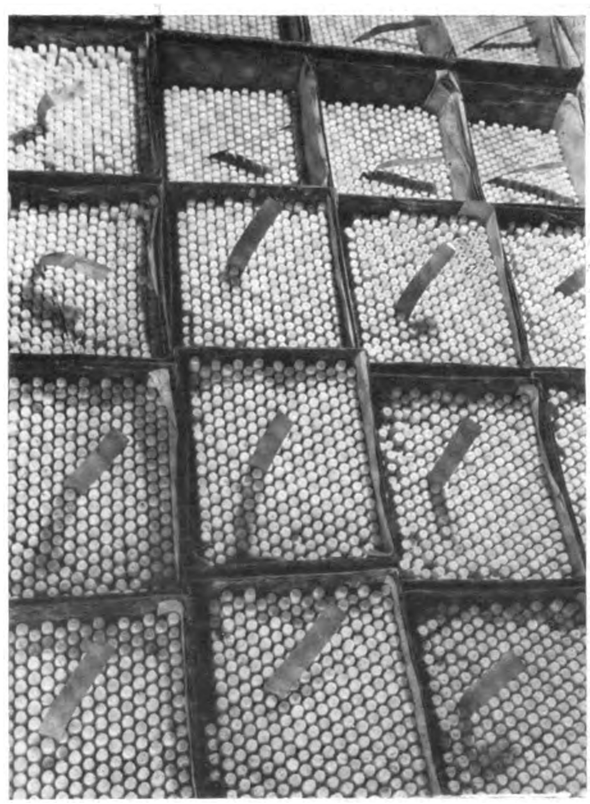
Jede Lampenfabrik wird den Lichtbildner in besonderen beleuchtungstechnischen Fragen gern beraten, wenn er ihr nur die wesentlichen Angaben macht, z. B.:

„Ich mache hauptsächlich Porträts / Kinderaufnahmen / Modenaufnahmen, Industrieaufnahmen / Werbeaufnahmen ....



Von den Vorbereitungen zum Fest: 16000 t (davon 4000 t Weihnachtskerzen) werden in Deutschland jährlich hergestellt.

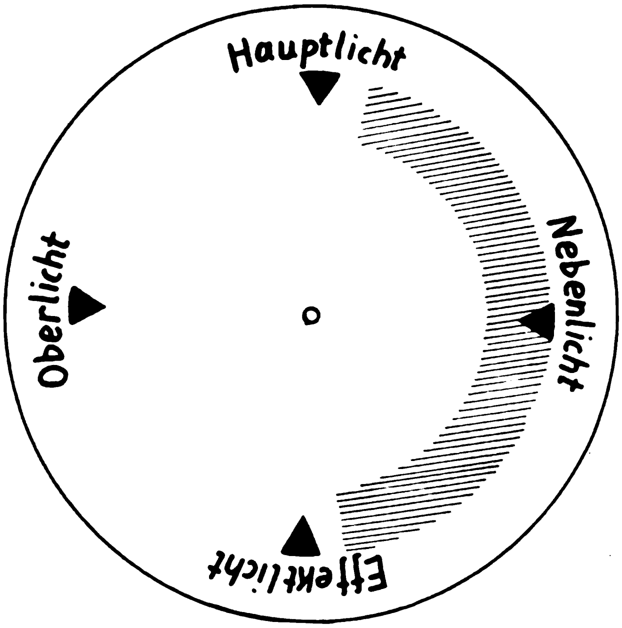
Im Laboratorium wird geprüft, wie lange die verschieden starken Kerzen brennen.

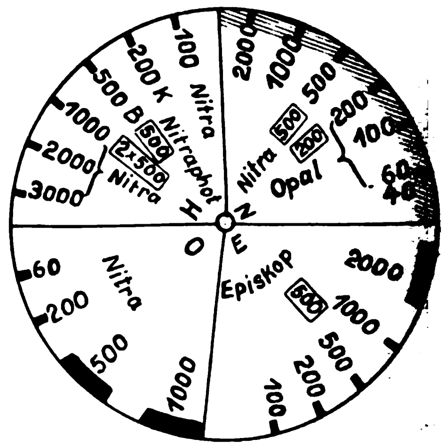


100000 Kerzen warten auf ihren Abtransport.

Ich arbeite mit ...... Platten / Filmen (panchromatisch / orthochromatisch!)
Meine Objektivlichtstärke beträgt F/....
Momentaufnahmen von .... Sek. sind / nicht / erforderlich.
Die höchstzulässige Belichtungszeit darf betragen: .... Sek.
Mir steht zur Verfügung: Gleichstrom / Wechselstrom .... Volt.
Der Höchststrom beträgt .... Amp., da die Leitung abgesichert ist mit Sicherungen von .... Amp. (Höchststrom auf dem Zähler verzeichnet. Im Zweifelsfalle gibt das Elektrizitätswerk Auskunft.)
Die Stromentnahme läßt sich durch einen Kraftstromanschluß auf .... Amp. steigern.
Die Anlage soll / nicht / tragbar sein.
Die Anlage darf kosten: rund .... RM."

Dipl.-Ing. G. Goebel.





Der Schieber gibt die Stärke der verschiedenen, zu einer Atelierbeleuchtung gehörenden Lampen in Watt an. Die kleine Scheibe wird ausgeschnitten und mittels Nadel oder Reißzwecke auf der großen drehbar befestigt. Der schraffierte Sektor darf nicht über das ebenfalls schraffierte Nebenlichtgebiet hinaus gedreht werden. Die eingekastelten Werte gelten für Kofferlampen.

Historiker des Augenblicks[1)]

Ernste und heitere Erlebnisse des modernen Bildreporters

Von Rolf Marben

In den ersten Jahren dieses Jahrhunderts konnte man bei allen festlichen Anlässen in Berlin, häufig sogar in der Nähe des Kaisers, einen auffallend kleinen, quicklebendigen Herrn im hohen steifen Hut beobachten, der mit einer unförmigen Kamera hantierte. Er war einer der ersten Bildreporter der Reichshauptstadt. Darüber hinaus war er ein Original. Beides ist er geblieben. Und die Schupobeamten freuen sich wie einst die Schutzleute, wenn sie ihn sehen, selbst wenn er ihnen und allen Absperrmaßnahmen hin und wieder ein Schnippchen schlägt. „Natürlich, det is ja der kleene Jroß! . . ."

Heute hat Alfred Groß ein Archiv von schätzungsweise 60 000 wohlbelichteten Platten und mindestens die fünfzehnte Kamera in seinem Berufsleben hinter sich gebracht. Und immer noch ist er einer der aktivsten Bildreporter. Das Archiv seiner Aufnahmen ist ein Museum der Zeitgeschichte. Wollte man die Bilder aneinanderreihen, so wären sie der Film einer Generation — festgehalten in ihren großen Sensationen. Für den Bildberichterstatter hängt an diesen Photos mehr als der optische Eindruck. Für ihn spricht jedes Bild die besondere Erinnerung schwerer, gehetzter Arbeit, erregender Begleitumstände.

Alfred Groß, berufsmäßiger Sensationsjäger in aller Herren Länder, berichtet ein paar dieser Erinnerungen. Da weht so etwas auf wie Kulissenluft. Kulissenluft des großen Welttheaters . . .

„Ja, sehn Sie — da war ich beispielsweise in Budapest. Damals, als Kaiser Karl von Österreich am Budapester Stephansbrunnen zum ungarischen Herrscher gekrönt wurde. Ich hatte alles, was ich für meine Aufnahmen brauchte, Platten, Zylinder und Bratenrock — nur die amtliche Erlaubnis hatte ich nicht. Die hatte nicht einmal der Hofphotograph des Kaisers, der lange Schumann, der mit mir verzweifelt unter der Menge am Stephansbrunnen stand. Guter Rat war mehr als teuer. Da faßte Schumann, ein Hüne von Kerl, einen raschen Entschluß. Er hob mich samt Zylinder und Kamera auf seine Schultern, ich turnte mir ein paar Minuten Gleichgewicht zusammen, hielt meinen Apparat hoch über mich und knipste freihändig drauflos. Die Sache klappte, Schumann und ich teilten uns die Aufnahmen — die Reise war doch nicht vergeblich . . .

1) Mit freundlicher Genehmigung der Schriftleitung des „Berliner Lokal-Anzeigers".

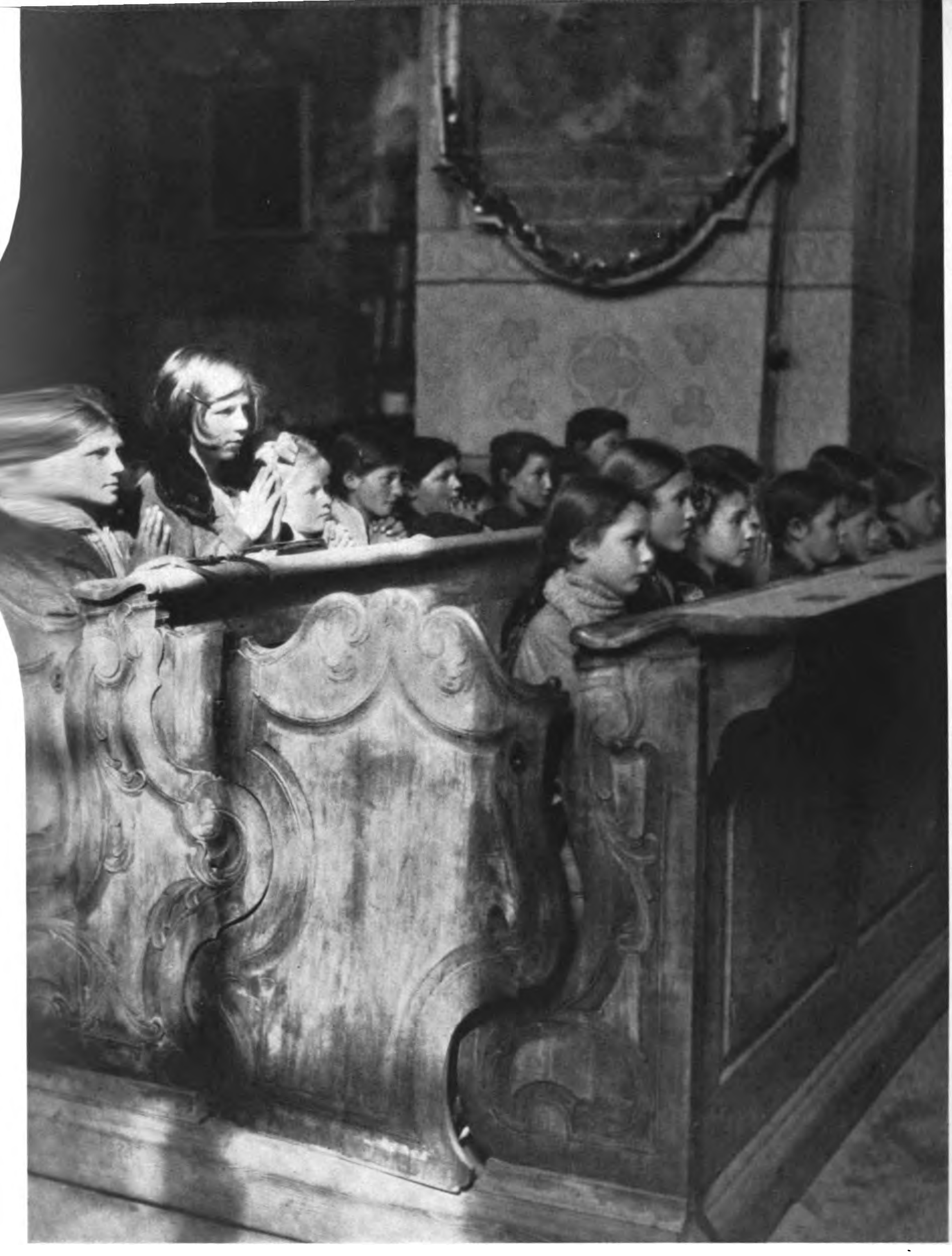
Ungeladener Gast beim Kaiser

Ein andermal. 1914. Hofjagd in der Göhrde. Unter den Jagdgästen des Kaisers war auch der österreichische Thronfolger, Erzherzog Franz Ferdinand, der kurze Zeit später das Opfer des Attentats von Serajewo wurde. So sehr ich mich bemühte, ich konnte vom Hofmarschallamt keine Erlaubnis zum Photographieren erhalten, sie war längst anderweitig vergeben.

Ich schmiedete mit einem Freunde ein kleines Komplott. Wir gingen zum besten Herrenschneider Berlins und ließen uns erstmals einen tadellosen, leider auch verflixt teuren Jagddreß bauen. Nun sahen wir aus wie zwei ehrwürdige, aber nicht ganz sattelfeste Nimrods. Wir kauften eine Kiste Riesenzigarren, gaben uns die Haltung und das Gebaren zweier Rittergutsbesitzer und starteten drei Tage vor der Hofjagd in die Göhrde.



RICHARD GERLING, G.D.L., DUISBURG FAMILIENGR



J. B. MALINA, BERLIN

IN DER KIRCHE

Eine kleine, halb freiwillige, halb unfreiwillige Komödie brachte uns das Glück, in der — Oberförsterei unterzukommen. Man hielt uns für Teilnehmer der Jagdgesellschaft, man zeigte uns den Rendezvousplatz der Jagdgäste.
Der große Tag kam. Unser Wagen reihte sich in die Reihe der Jagdgäste ein, wir folgten den Teilnehmern, stiegen aus und drängten uns möglichst nach vorn. Man sah uns achselzuckend und tuschelnd hin und wieder an, fragte uns aber nicht weiter, da der Kaiser jede Sekunde kommen mußte.
Der Kaiser ist eingetroffen. Wir holen aus großen ledernen Jagdtaschen mit Windeseile unsere Kameras und photographieren, was wir überhaupt nur an Platten haben. Dann machen wir uns so schnell wie möglich davon.
Aber ich will den Film meiner Berufstätigkeit ein paar Jahre weiterdrehen. Da zeigen sich bitterernste Situationen. 1929. Rotes Berlin, roter 1. Mai. Unruhen am Hermannplatz. Ich mit meiner Kamera mitten zwischen Schießerei, flüchtenden Menschenmassen, vorgehenden Polizeibeamten. Das dürfen Sie mir glauben: In dem roten Nachkriegsdeutschland, in jenen langen trüben Jahren, hat es manche Situation für unsereinen gegeben, die verdammt gefährlich und nur ein paar Zentimeter weitab von der Kugel war . . . Spuk, der vorüber ist und nun im Archiv liegt. Uns noch eine greifbare Erinnerung, kommenden glücklicheren Generationen eine Warnung . . ."
Mancher Bildreporter wird von seinem Beruf gezwungen, die Gefahr zu suchen. Davon kann auch der Sonderberichterstatter der „Ufa - Tonwoche", Dr. Martin Rikli, mancherlei erregende Episoden erzählen. Im Jahre 1932 wurde er von der Ufa nach dem ostasiatischen Kriegsschauplatz entsandt.
Dr. Rikli hatte den Krieg in Schanghai gefilmt und war, wieder auf der Rückreise, in Charbin eingetroffen. Die japanische Militärkommission sagte hier: „Wenn Sie filmen — bitte, alles, was Sie sehen, nur keine japanischen Verwundeten!" Dann gab man dem Deutschen einen Stabsoffizier mit. Der fragte sehr höflich: „Was wollen Sie aufnehmen?" „Den Flußübergang der Truppen!" Der Japaner redet ihm das aus: „Kommen Sie lieber mit zum Flugplatz, dort können Sie viel interessantere Aufnahmen machen!" Bitte sehr, warum nicht?! . . .





Explosionskatastrophe in Neunkirchen. Foto Scherl.

Auf dem Flugplatz wird Dr. Rikli von dem Platzkommandanten völlig unverständlich, aber donnernd angebrüllt. Sechs Mann mit aufgepflanztem Bajonett nehmen den Deutschen in die Mitte, beschlagnahmen die Filmkamera, führen den Kriegsberichterstatter in eine Kammer, setzen ihn fest . . .
Die Situation sieht verteufelt unangenehm aus. Unter schwerer Bedeckung geht es nach geraumer Zeit im Auto in die Stadt. Endlich, nach Stunden, wird dem Deutschen durch einen Dolmetscher lakonisch eröffnet: „Sie werden nicht erschossen!" Und abermals nach Stunden erhält er auch sein Aufnahmegerät zurück und wird freigelassen.
Was war des Rätsels Lösung? Zwischen der Militärkommission nebst ihrem Stabe und dem Flugplatzkommandanten bestand seit längerer Zeit, auf gut Deutsch gesagt, erheblicher Krach. Aus irgendwelchen Gründen. Um den Flugplatzkommandanten, der ein „begeisterter" Europäerhasser war, zu ärgern, hatte man Dr. Rikli freundlichst nach dem Flugplatz eingeladen.
Und immer gilt es in diesem Beruf: Tempo halten, Tempo steigern! Ein tragisches Geschehen in diesem Frühjahr hat dafür atemraubenden Beweis gegeben. In diesem Frühjahr, am 10. Februar 1933, wurde Deutschland und die Welt von der grausamen Nachricht erschüttert, daß in Neunkirchen, nicht weit von Saarbrücken, der Gasbehälter des dortigen Hüttenwerkes explodierte und zahlreiche Opfer forderte. Die Nachricht traf spät am Tage, ohne nähere Einzelheiten, in Berlin ein.

Drei Stunden Flug, 20 Minuten Aufnahme

Am nächsten Morgen um 10 Uhr saß ein junger Kameramann des Scherl-Verlages, Stempka, im Sonderflugzeug. Unterwegs, zwischen Nebel und Hagelschauern, erhält er durch Funkspruch neue, wichtigste Instruktionen des Verlages: Er soll noch am gleichen Tage nach Berlin zurückkehren und bis zum Abend Aufnahmen von der Unglücksstätte in Neunkirchen bringen . . .
Über drei Stunden dauert der Flug. Noch an Bord rechnet der Photograph fieberhaft die Zeiten aus — es bleibt ihm für die Aufnahmen in Neunkirchen höchstens eine halbe Stunde Zeit. Zwischenlandung in Frankfurt a. M. Zollformalitäten. Dann Landung

auf dem Saarbrücker Flugplatz. Kein Zollbeamter da! 10 Minuten gehen bei Telephongesprächen drauf. Endlich ist der Mann zur Stelle. Jetzt ein Taxi! Länger als eine halbe Stunde darf die Fahrt nach Neunkirchen nicht dauern. Der Chauffeur schüttelt den Kopf — eine Dreiviertelstunde ist das allermindeste. Der Photograph verspricht die doppelte Taxe, wenn er's schneller schafft. Der Chauffeur jagt wie ein Irrsinniger über die winterliche Landstraße. Er schafft es. Aber die Explosionsstätte ist in weitem Umkreis abgesperrt. Aussteigen! Dauerlauf!! Auseinandersetzungen, Wortkampf mit absperrenden Beamten. Nur noch 20 Minuten für die Aufnahmen. Aber jetzt — nirgends an der Unglücksstätte ein erhöhter Punkt für die Kamera. Nur ein wüstes Trümmerfeld. Eine einzige, halb geknickte Telegraphenstange hängt schief über der Stätte des Grauens. Der Photograph klettert hinauf, der Chauffeur gibt Hilfsstellung, in knapp zwanzig Minuten werden drei Dutzend Aufnahmen gemacht.

Wieder ins Auto, zurück nach Saarbrücken, zum Flugplatz. Der Pilot sieht von fern den Wagen, wirft den Propeller an. Ab nach Frankfurt.

Wieder Zwischenlandung. Blitzgespräch nach Berlin. neue Instruktionen vom Verlag: Photograph zurück nach Neunkirchen, Aufnahmen dem Piloten nach Berlin mitgeben . . . In rasender Eile wird eine provisorische Dunkelkammer zum Umlegen und Verpacken der Platten hergerichtet, hilfreiche Hände halten Decken vor Fenster und Türritzen . . . Der Pilot reißt die Platten an sich, rast nach Berlin. Die Platten treffen rechtzeitig ein. Am nächsten Morgen sind die Bilder im „Berliner Lokal-Anzeiger".

Auf dem Frankfurter Flugplatz verschnauft sich bis zum nächsten Saarbrücker Zuge ein Kameramann.

Ein Winter-Hilfs-Plakat entsteht

Für Plakate ist die Photographie bisher nur selten herangezogen worden. Und wenn es geschah, dann waren es Materialwiedergaben. Daher reizte es mich ganz besonders, für das große Werk der Winterhilfe ein photographisches Plakat zu schaffen. Klar war mir folgendes: Es mußte optimistisch wirken und doch zum Geben auffordern, es mußte durch stärkste Lebendigkeit von den Plakatsäulen herunterrufen, aber nicht die Gabe zur Winterhilfe zum Almosen erniedrigen. Und da schwebte mir gleich vor: ein frohes Jungengesicht, ein Stück Brot in der Hand und ein Brot unterm Arm! Ein Gesicht, das sagen mußte: Laßt mich nicht hungern, laßt mich immer so froh sein, wie ich jetzt aussehe!

Wenn man so etwas machen will, kommt es weit mehr auf die Beschaffung des Modells, auf seine natürliche Umgebung, seine Ungezwungenheit, sagen wir auf die regietechnische Arbeit an, als auf das Technische. Im Atelier kann man so etwas nicht machen, wo das Arbeiterkind sich nicht wohl fühlt, wo es vom Licht verwirrt wird und zu einem gezwungenen Ausdruck kommt. Ich fuhr also in den Berliner Norden, Gegend Alexanderplatz, kaufte mir ein Brot, schnitt einige Scheiben ab und suchte nun nach dem Modell. Da hatte ich freilich mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen, bis ich einen Jungen fand, der dazu paßte und mitmachte. Endlich fand ich zwei, die mir gefielen. Ich setzte sie auf eine Treppe mitten in die Sonne, unterhielt mich mit ihnen, während ich meine Kamera fertigmachte, und dann waren sie bald so vertraut, daß sie froh in das Brot bissen und sich nicht mehr anders gaben, als sie waren. Ich machte die Aufnahmen aus der Hand mit Elmar 9 cm Brennweite und Blende 1:6,3 auf Kodak-Panfilm Type 2. Am Abend desselben Tages legte ich die ersten Vergrößerungen der Propagandaleitung des Winter-Hilfs-Werkes vor. Man suchte eine aus, die dann auf 30×40 vergrößert die Druckvorlage abgab, nachdem sie noch ein Graphiker beschriftet hatte. Heinrich Freytag.


Plakat zur Winterhilfe. Foto Freytag.

Verschiedenes

Mit dem Verschluß gekuppelter Vacublitz

In Amerika erfreut sich ein Hilfsmittel für Kunstlichtaufnahmen bei Reportern schon lange einer großen Beliebtheit. Es besteht darin, daß ein Foto-Flash-Blitz, der etwa unserem Vacublitz entspricht, im Reflektor an der Kamera angebracht und mit dem Verschluß ausgelöst wird. Derartige Hilfsmittel werden seit einiger Zeit auch in Deutschland in den Handel gebracht. Zuerst erschien wohl der Vacublitz-Lampenhalter für die Leica von Dr. K. Weber, Kiel. Dann haben wir noch den von anderer Seite in den Handel gebrachten Koppelblitz. Diese Einrichtungen verdienen die Aufmerksamkeit der Reporter, von denen sich mancher mit mehr oder weniger Geschick ein derartiges Hilfsmittel zusammengebastelt hat. Es ist sehr angenehm, daß man die Kamera in beiden Händen halten kann, wenn man sich eines dieser Hilfsmittel bedient, die recht zuverlässig arbeiten. Mphot.

Neues Panmaterial

Zur „Kamera“-Ausstellung zeigte die Firma Otto Perutz erstmalig Leistungsproben ihrer Peromnia-Emulsion. Es handelt sich bei ihr um eine Panemulsion, bei der Rot im Verhältnis zu Grün nicht übermäßig bevorzugt wird. Dieses Material ist eben als Roll- und Packfilm erhältlich, ebenso als Leica-Film. Eine Peromnia-Platte ist in Vorbereitung.
Ebenfalls neu ist der Rectepan-Film von Perutz, bei dem man auch auf eine günstige Sensibilisierung Wert gelegt hat. Er ist als Leica-Film erhältlich und zeichnet sich durch ein ungewöhnlich feines Korn aus. In der Empfindlichkeit steht Rectepan dem Peromnia nach, so daß er für Bühnenaufnahmen u. dgl., wo es auf höchste Empfindlichkeit ankommt, kaum geeignet ist.
Mphot.

Beseitigung von Lichthöfen

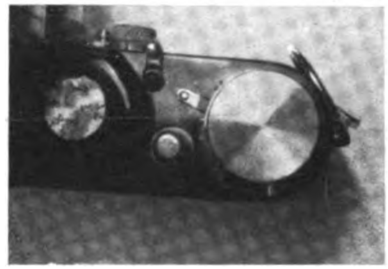
Der Bildberichterstatter kann es bei Aufnahmen bei künstlichem Licht sehr oft nicht vermeiden, daß sich Lampen im Gesichtsfeld des Objektives und damit später auch im Negativ befinden. Sie erhalten dann, zumal wenn das Negativ beim Entwickeln auch noch etwas gequält wird, im Negativ eine starke Deckung und erscheinen mitsamt ihrer Umgebung im Positiv als kreidige, zeichnungslose Flecken.
Man kann diesen Fehler durch eine Umentwicklung oft ganz bedeutend mildern. Das Negativ wird dazu ausgebleicht in einer Lösung von 2 g Kupfersulfat und 3 g Bromkalium in 100 ccm Wasser. Es muß vollständig durchgebleicht werden, was man von der Rückseite her kontrolliert. Nachdem man das Negativ einige Minuten gewässert hat, bringt man es am Tageslicht (aber nicht in direkter Sonne!) in einen sehr stark verdünnten und dementsprechend langsam arbeitenden Entwickler. Das Bild entwickelt sich von der Oberfläche her. Man kontrolliert wieder von der Rückseite. Sobald in den höchsten Lichtern nur noch die Spur einer milchigen Färbung zu entdecken ist, kommt das Negativ ohne weiteres Abspülen in ein saures Fixierbad. In ihm werden die Lichter viel stärker aufgehellt, als man zunächst annimmt.
Dieser an sich seit langem bekannte Prozeß leistet Ausgezeichnetes. Allerdings ist es nicht leicht, die Rückentwicklung am richtigen Zeitpunkt abzubrechen. Bringt man das Negativ zu früh ins Fixierbad, so kommt es rettungslos flau aus ihm heraus. Es ist daher sehr zu empfehlen, zunächst ein paar Versuche mit wertlosen Negativen anzustellen. Es ist immer vorteilhaft, lieber etwas zu lange zu entwickeln und den ganzen Vorgang notfalls zu wiederholen. Auf diese Weise lassen sich auch störende Härten mildern, die bei Reportageaufnahmen bei Kunstlicht leicht auftreten.
Ce.

Neues von der Leica

Bei Nachtaufnahmen, z. B. Straßen-, Blitzlicht-, Bühnenaufnahmen usw., ist es oft nötig, die Kamera im Dunkeln zu handhaben. Sehr praktisch ist dabei der schnell zu betätigende Repetiermechanismus, der nun durch eine von dem Bühnenphotographen von Blücher konstruierte Schnellspannvorrichtung so weit verbessert wurde, daß es bei schnell bewegten Szenen möglich ist, je Sekunde eine Aufnahme zu machen. Diese Schnellspannvorrichtung ist bereits ein Jahr lang ausprobiert worden und kommt jetzt in den Handel. Sie wird an Stelle des Anziehknopfes auf die Leica aufgesetzt.


Abb. 1. Leica mit Aufziehknopf


Abb. 2. Der Schnellspanner


Abb. 3. Der an der unveränderten Leica angebrachte Schnellspanner

Oft müssen die Aufnahmen rasch hintereinander gemacht werden. Es kommt dabei darauf an, daß der Photographierende ebenso wie der Jäger auf dem Anstand rasche Entschlußfähigkeit besitzt. Der gute Schütze hat beim Schießen beide Augen auf, und ebenso sollte auch der Photograph zielen. Das rechte Auge sieht in den Sucher, das linke beobachtet das Gelände, der rechte Zeigefinger berührt den Druckpunkt, um die Auslösung ohne Erschütterung zu bewirken, sobald das Objekt sich an der richtigen Stelle im Sucher zeigt. Selbstverständlich ist beim Zielen auf bewegte Körper ein Vorhalten notwendig. Zu berücksichtigen ist, daß von dem Eintreten des Ereignisses bis zum geistigen Erfassen und bis zum Auslösen des Verschlusses einige Zeit vergeht, die genügt, den beweglichen Gegenstand auf dem Negativ an anderer Stelle erscheinen zu lassen, als er im Sucher sichtbar war. Das Maß des Vorhaltens muß durch Versuche festgestellt werden.
Tr.


Schnellaufzug für Sport- und Bühnenaufnahmen, vgl. Artikel.

Bezeichnung von Platten

Wenn der Reporter unentwickelte Platten an das Labor seines Verlages schickt, passieren trotz aller Vorsicht gelegentlich Verwechslungen. Um sie zu vermeiden, ist es wenig empfehlenswert, die Platten auf der Schicht an einer Ecke mit Bleistift zu bezeichnen. Denn die Schrift wird oft verwischt. Auch kann man nicht selten mit einem Kräuseln der Kanten bzw. Ecken rechnen.
Hingegen bewährt sich ausgezeichnet die Beschriftung der Plattenrückseite mit dem Fettstift. Man benutzt einen blauen Stift, dessen Schrift man bei der Dunkelkammerbeleuchtung deutlich erkennt. Selbst bei Panplatten kann man die Beschriftung in schräger Sicht gegen die Lampe lesen.
Beim Verpacken legt man die Platten, wie man das ja auch so gewohnt ist, Schicht gegen Schicht. Es hat zwar gelegentlich auch nichts geschadet, wenn versehentlich die Fettschrift gegen die Emulsion zu liegen kam. Aber Vorsicht dürfte auch hier am Platze sein. Die Fettschrift verändert sich in keinem der Bäder und läßt sich von dem fertigen Negativ mühelos entfernen. Mphot.

Schnelltrocknung von Filmen mit Alkohol

Der Bildberichterstatter muß seine Negative meistens schnell trocknen. Beliebt ist bei Platten die Alkoholtrocknung. Man hat sie bisher bei Filmen für nicht anwendbar gehalten. Es ist ja auch Tatsache, daß ein Film, den man so lange wie eine Platte in Alkohol badet, sich rettungslos deformiert und dann nicht mehr zu kopieren ist.
Nun ist es jedoch nicht erforderlich, Filmnegative gleich 5 Minuten mit Alkohol zu behandeln. Man kann bei ihnen die Trocknung auch durch eine vorsichtigere Alkoholbehandlung wesentlich beschleunigen. Dazu wird zunächst der Film gründlich abgeledert, um das ihm auf Vorder- und Rückseite anhaftende Wasser zu entfernen. Dann zieht man ihn etwa 90 Sekunden durch den Alkohol. Die Trocknung erfolgt dann nicht sehr viel langsamer, als wenn man eine Platte 5 Minuten mit Alkohol behandelt. Die Angabe der Zeit, über die man den Film im Alkoholbad belassen soll, ist nicht bindend. Manche Fabrikate können auch länger mit Alkohol behandelt werden. Hierüber muß der eigene Versuch entscheiden. Ganz allgemein krümmt sich ein so getrockneter Film etwas stärker als sonst. Er macht deswegen aber beim Kopieren oder beim Vergrößern keine Schwierigkeiten. Bewahrt man z. B. so behandelte Leica-Filme einige Zeit in gerolltem Zustande auf, so liegen sie tadellos.
Diese Art der Trocknung wird vor allem dem Benutzer der Kleinfilmkamera Vorteile bieten. Selbstverständlich darf er nicht sein Correx-Band für die Alkoholbehandlung verwenden, da es dann bald unbrauchbar würde. Man zieht den Film am besten durch den Alkohol. Brennspiritus tut seinen Zweck. Sobald er reichlich Wasser aufgenommen hat, gießt man ihn fort. Ein Entwässern macht mehr Arbeit, als die Ersparnis wert ist. Ce.

Bleistiftretusche von Hochglanzkopien

Derartige Drucke lassen sich nur schwer retuschieren. Am besten geht es noch, wenn man z. B. unmittelbar nach dem Aufziehen bzw. Hochglanzpressen mit einfachem Lampenschwarz abdeckt, dem ein wenig Gummiarabikum zugesetzt ist. Viele Kopien aber gehen deswegen verloren oder können nicht vorgelegt werden, weil sie entweder infolge zu geringer Belichtung oder zu hart gewählter Gradationsstufe des Papiers kalkig und leer in den Lichtern geworden sind. Meist sind es ja immer nur die ersten Drucke von einem noch unbekannten Negativ. Auch diese Bilder kann man mitunter sehr gut durch Bleistiftüberretusche retten. Die ganz trockenen Kopien werden an den kalkigen Lichtern mit einem stumpfen, sehr weichen Bleistift übergangen, so daß ein grauer gleichmäßiger Mittelton entsteht, der die leeren Lichter sehr ausgiebig mildert. N.



Hochglanzkopie, die linke Hälfte mit Bleistiftretusche überdeckt.

Teilbehandlung von Negativen

Bei manchen technischen Aufnahmen ist es oft notwendig, einzelne Teile (von Maschinen z. B.) herauszuheben. Ein ganz einfacher Trick, der bei Glas- wie Filmnegativen gleich gut angewendet werden kann, ist die Teilverstärkung oder Abschwächung. Hierzu wird der nicht zu beeinflussende Teil des Negatives mit dem sehr billigen echten Asphalt- (nicht Eisen-) Lack abgedeckt, was mit Leichtigkeit geschehen kann, denn dieser Lack ist gut flüssig und trocknet in etwa zwei Stunden.
Die darunterliegende Schicht wird von keiner wässerigen Flüssigkeit noch Säure beeinflußt, so daß das Negativ unbehindert behandelt werden kann. Nach dem Wässern und Trocknen der Gelatine wird der Lack ganz einfach mit Benzin aufgelöst und abgewischt, ohne Spuren zu hinterlassen.
Der beeinflußte Teil wird sich nun kräftig vom übrigen abheben und der Abzug das gewünschte Resultat zeigen. Diese in Graphik und Kunstgewerbe gebräuchliche Anwendung eines Ätzgrundes ist auch in manchen Fällen für die Photographie brauchbar und äußerst einfach, wie ein Versuch nach diesen Angaben beweisen wird.
Alfons Markl.

Von unseren Bildern

Das Wesentlichste an den Aufnahmen von Hahn-Hahn ist die lebendige Natürlichkeit, die mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln leichter zu erfassen ist als früher, als das Licht für solche glücklichen Momente meist nicht ausreichte, als Linse und Schicht und die schwer bewegliche Kamera den „Schnappschuß“ nicht zuließen. Mag auch manchen Fachmann genieren, daß die Hände bei dem Kinde am Weihnachtsbaum etwas zu groß und unscharf sind, so wird er doch zugeben, daß es nicht sehr viel Kinderbilder gibt, in denen der entzückte, kindlich fröhliche Ausdruck so frisch und echt festgehalten ist. Und Ähnliches ist von dem zweiten Kinderbildnis zu sagen, bei dem manchem Beschauer die Schatten

am Mund vielleicht zu schwarz, das Gesicht zu tonig erscheinen mag, würde man dies aber retuschieren, würde der Ausdruck sofort an Leben verlieren. Daher sollten Abhandlungen, die sich mit den neuen Mitteln beschäftigen, gerade vom Porträtphotographen gelesen und die in ihnen enthaltenen Anregungen in die Praxis übernommen werden. Das Familienbildnis, eine besonders dankbare, aber auch schwierige Porträtform, löst Gerling in der Beleuchtung und in der Anordnung so gut, wie dies die Aufgabenstellung zuläßt. Eine ausgezeichnete, im Licht und Ausschnitt effektvolle Presseaufnahme ist die des segnenden Papstes, desgleichen sehr hübsch die „Kinder in der Kirche“ von Malina, der in der Wiedergabe des Stofflichen fast unübertreffliche Fisch von Secco D'Aragona sowie die geschmackvollen Werbephotos von Pfankuch und der Italiener, die wir Herrn Görlich, Bozen, verdanken, auf die wir im nächsten Heft mit zwei das Thema „Werbephoto“ behandelnden Aufsätzen noch zurückkommen.

Zur Meinungsäußerung über Tiefenschärfe mit Bezug auf den Artikel „Theaterphotographie" in Heft 9

Der Verfasser bringt in Heft 11 unter dieser Überschrift sein Bedauern darüber zum Ausdruck, daß seine Ausführungen zu diesem Thema in Heft 9 zu keinem Meinungsaustausch geführt haben. Nun, dieser Aufsatz ließ in keiner Weise erkennen, daß dies damit beabsichtigt war. Daher ist man wohl allgemein über die in Theorie und Praxis unrichtige Darstellung bzw. der Tiefenschärfe stillschweigend hinweggegangen, weil man sich sagte: Ein solcher Fehler kann jedem einmal passieren, wozu also „viel Lärm um nichts!“

Deshalb soll in diesem Zusammenhang auch gar nicht schamhaft verschwiegen werden, daß dem Unterzeichneten als langjährigem Spezialisten auf dem Gebiete der Nacht- und Theaterphotographie zu Beginn der Bühnen - Momentaufnahmen vor reichlich zehn Jahren — dem Zeitpunkt des Erscheinens der ersten hierzu wirklich brauchbaren Optik in dem Ernostar 1 : 1,8 in der Ermanox - Kamera der früheren Ernemann - Werke — bei einer Veröffentlichung darüber ebenfalls ein Irrtum unterlaufen ist, der dann von Nachfolgern kritiklos übernommen worden ist, so daß er sich sogar bis auf den heutigen Tag noch in Lehrbüchern bei dem Kapitel Theaterphotographie erhalten hat. Doch darüber ein andermal.

Bei dieser Gelegenheit sei es gestattet, gleich einmal auf den letzten Absatz des Artikels „Meinungsverschiedenheiten“ in Heft 11 einzugehen. Der Inhalt des Satzes: Meine Aufsätze sind geschrieben aus dem Bestreben heraus, „in die Praxis der interessanten Theaterphotographie einzuführen“, darf wohl als „Anachronismus“ bezeichnet werden, denn „Einführungen“ in dieses Gebiet waren vor zehn Jahren modern. Selbst wenn man hierbei nur die Kleinbildphotographie im Auge hat, so ist dies bereits 1924 hinreichend in der Fachpresse geschehen, nämlich als mit der Ernemann - Bobette und Ernostar 1 : 2 $f = 5$ cm die erste Rollfilmkamera mit Kinofilm 18×24 cm auf den Markt kam, wie den Fachleuten aus dieser Zeit ebenfalls noch in Erinnerung sein wird. Die Schriftleitung hat also gewiß bei Annahme des Aufsatzes nur die anerkennenswerte Absicht gehabt, damit ihre Leser über die inzwischen gemachten „Fortschritte“ der Bühnenphotographie zu unterrichten.

Nachdem nun aber die Schriftleitung in Heft 11 zum Ausdruck bringt, daß sie trotz ihrer Bedenken gegen die Richtigkeit der Ausführungen des Verfassers die in dem Artikel aufgestellten Behauptungen mit der ausgesprochenen Absicht gebracht hat, dadurch eine Diskussion über das Thema „Tiefenschärfe“ anzuregen, wäre es ja nun wohl an der Zeit, auf den Kernpunkt dieser Frage einzugehen. Aber man könnte ja auch zunächst die Gegenfrage stellen: „Wieso Meinungsverschiedenheiten?“ Jedenfalls konnte der Unterzeichnete aus den Äußerungen zahlreicher Fachleute auf der Ausstellung „Die Kamera“ in Berlin feststellen, daß zu den fraglichen Auslassungen, sowohl im Kreise der Theoretiker als auch der Praktiker — ausnahmsweise — eine einmütige Auffassung besteht, nämlich die . . . . des Gegenteils. Ja, man gab sogar der Meinung Ausdruck, der Verfasser wolle scherzhafterweise nur die berühmten „Trugschlußanekdoten“ griechischer Philosophen aus dem Zeitalter des Sokrates um eine Neuauflage vermehren, deren Reiz bekanntlich darin liegt, daß der Leser durch eine Mischung von Falsch und Richtig zunächst so verwirrt wird, daß er durch die anscheinend logischen Schlußfolgerungen zu einem Ergebnis geführt wird, das mit den klaren Erfahrungstatsachen in krassem Widerspruch steht. Selbstverständlich besitzt diese Scheinweisheit der Antike genau so wie viele unserer modernen Denksportaufgaben einen verborgenen Fehler im logischen Aufbau.

Die löbliche Absicht der Schriftleitung ist ja nun, durch eine Richtigstellung in der Diskussion zu verhindern, daß Leute, die alles, was schwarz auf weiß gedruckt ist, gedankenlos übernehmen, einen Irrtum in ähnlicher Weise verbreiten, wie es bereits oben angedeutet wurde.

Der Verfasser gibt also in Heft 11 zu, daß seine so allgemein aufgestellte Behauptung über die Tiefenschärfenformel widerlegt wird. In der Theorie ist demnach eine Diskussion überflüssig, da der Verfasser nur Winke aus der Praxis zu geben beabsichtigt. Wo aber ist diese Praxis? Die erneuten Ausführungen in Heft 11 sind doch wiederum nur theoretische Erörterungen, sie enthalten wiederum die unbewiesene Behauptung, daß zwei Aufnahmen mit einem 5 - cm - und einem 10 - cm - Objektiv gleiche Tiefenunschärfe besitzen sollen, dadurch kommt wiederum ein Trugschluß zustande, und er wäre wiederum einfach durch die Tiefenschärfenformel zu widerlegen.

Übrigens hat die wiedergegebene Skizze und die daran geknüpften theoretischen Folgerungen mit der Tiefenschärfe lichtstärkster Objektive einwandfreier Korrektion in der Praxis ebenfalls nichts zu tun.

Der Unterzeichnete hat während seiner mehr als zehnjährigen Beschäftigung mit den verschiedensten, lichtstärksten Objektiven für die Zwecke der Nacht- und Bühnenphotographie zwar auch zunächst manche Zweifel bei scheinbaren Widersprüchen gehabt, hat aber letzten Endes auch auf diesem Spezialgebiet die Praxis stets in Übereinstimmung mit der Theorie gefunden. Er ist deshalb gern bereit, aus der Praxis heraus, und zwar an Hand von Vergleichsaufnahmen, nochmals zu diesem Thema Stellung zu nehmen, sobald das hierzu notwendige Bildmaterial zusammengestellt ist. Zur einstweiligen Beruhigung der Gemüter sei aber auf Grund der bisherigen Erfahrungen mitgeteilt, der alte Satz behält seine Gültigkeit:

„Je kürzer die Brennweite, desto größer die Tiefenschärfe, auch bei nachträglicher Vergrößerung auf gleiche Figurengröße!“ W. Heyne, Blasewitz.

Kleine Mitteilungen.

Aus der Industrie.

Über neuere Arbeiten auf dem Gebiete der Infrarot-Sensibilisatoren in Deutschland.

Mitteilung der I.-G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Agfa).

In verschiedenen ausländischen und inländischen Zeitschriften sind in letzter Zeit Artikel über ausländische Arbeiten auf dem Gebiete der Sensibilisierung für das Infrarot erschienen. Über deutsche Arbeiten auf diesem (nicht nur wissenschaftlich interessanten) Gebiet war bisher keine Veröffentlichung erfolgt, weil die deutschen Arbeiten nicht in Patentanmeldungen festgelegt wurden, sondern man es vorgezogen hatte, Platten und Filme, die mit diesen Farbstoffen für das Infrarotgebiet sensibilisiert worden waren, unter Geheimhaltung ihrer Herstellungsart in den Handel zu bringen. Durch diese Veröffentlichungen in den verschiedenen Zeitschriften sah sich die I.-G. Farbenindustrie AG. genötigt, ihrerseits in deutschen und ausländischen Zeitschriften eine ausführliche Darlegung der Verhältnisse zu bringen und die deutsche Priorität für die neueren Farbstoffe in Anspruch zu nehmen [1]). Der entsprechende Artikel in deutscher Sprache befindet sich in der „Zeitschrift für wissenschaftliche Photographie" **32** (1933), S. 145.

Wir legen an dieser Stelle Wert darauf, auf diesen Artikel von Dr. Dieterle, Dr. Dürr und Dr. Zeh hinzuweisen, damit nicht etwa bei deutschen Forschern und deutschen Interessenten die Meinung aufkommt, daß ausländische Firmen auf diesem interessanten Gebiet einen Vorsprung besäßen. Wir würden es also begrüßen, wenn die deutsche Forschung sich auch der deutschen Produkte bediente, zumal die deutsche Industrie in der Lage ist, Materialien gleicher Qualität zu liefern. Verständlicherweise ist damit auch für die deutsche Industrie ein großer Anreiz verbunden, nicht nur auf dem vorliegenden Gebiet weiter zu arbeiten, sondern auch neue Gebiete, zunächst rein wissenschaftlichen Interesses, zu erschließen.

Neue Lupex-Braunpapiere. Die Gaslichtpapiere für direkte braune Entwicklung bei gewöhnlicher Behandlungsweise werden sehr geschätzt, vermitteln sie uns doch auf diesem Wege treffliche Bilder in recht angenehmen Färbungen. Die Agfa hat neuerdings ihr „Lupex-Chamois-Braun" vorteilhaft modifiziert, indem dessen vier Sorten (normal, hart, extrahart, weich) nicht nur in Empfindlichkeit, sondern auch in der Gradationsskala mit den altbekannten Schwarzweiß-Lupex-Gaslichtpapieren gleichstehen. Das bringt die große Annehmlichkeit, daß der Photograph bei der Verarbeitung beider Papiere bei gleichen Expositionen auch gleiche Gradationsumfänge erhält. Unsere diesbezüglichen Prüfungen mit Photometer ergaben die völlige Übereinstimmung der beiden Serien in einer sehr rationellen Wahl der Eingrenzung der Skala der vier Härtegrade zueinander. Eine gute Übersicht über die unterschiedliche Gradation der vier Schichten empfängt man auch, wenn von ein und demselben Negativ normalen oder etwas härteren Charakters Vergleichskopien mit den vier Sorten angefertigt werden. Derartige Studien sind überhaupt für die Erkennung des bestangebrachten Positivmaterials, für die Aneignung richtiger Beurteilung der Negativqualität höchst förderlich. Das Einlegen der Lupex-Papiere in den Kopierrahmen kann bei gelber Dunkelkammerlaterne geschehen.

Hinsichtlich der Exposition ist das weiche Papier halb, das extraharte doppelt so lange zu belichten wie das normale und harte Papier. Für ein normales Negativ in 20 cm Entfernung von einer 40-Watt-Nitralampe werden etwa 5 Sekunden benötigt. Bei der Entwicklung mit Metolhydrochinon wie folgt:

Wasser	1 Liter,
Metol	1 g,
Hydrochinon	3 g,
Natriumsulfit sicc. . . .	13 g,
Soda sicc.	26 g,
Bromkali	1 g

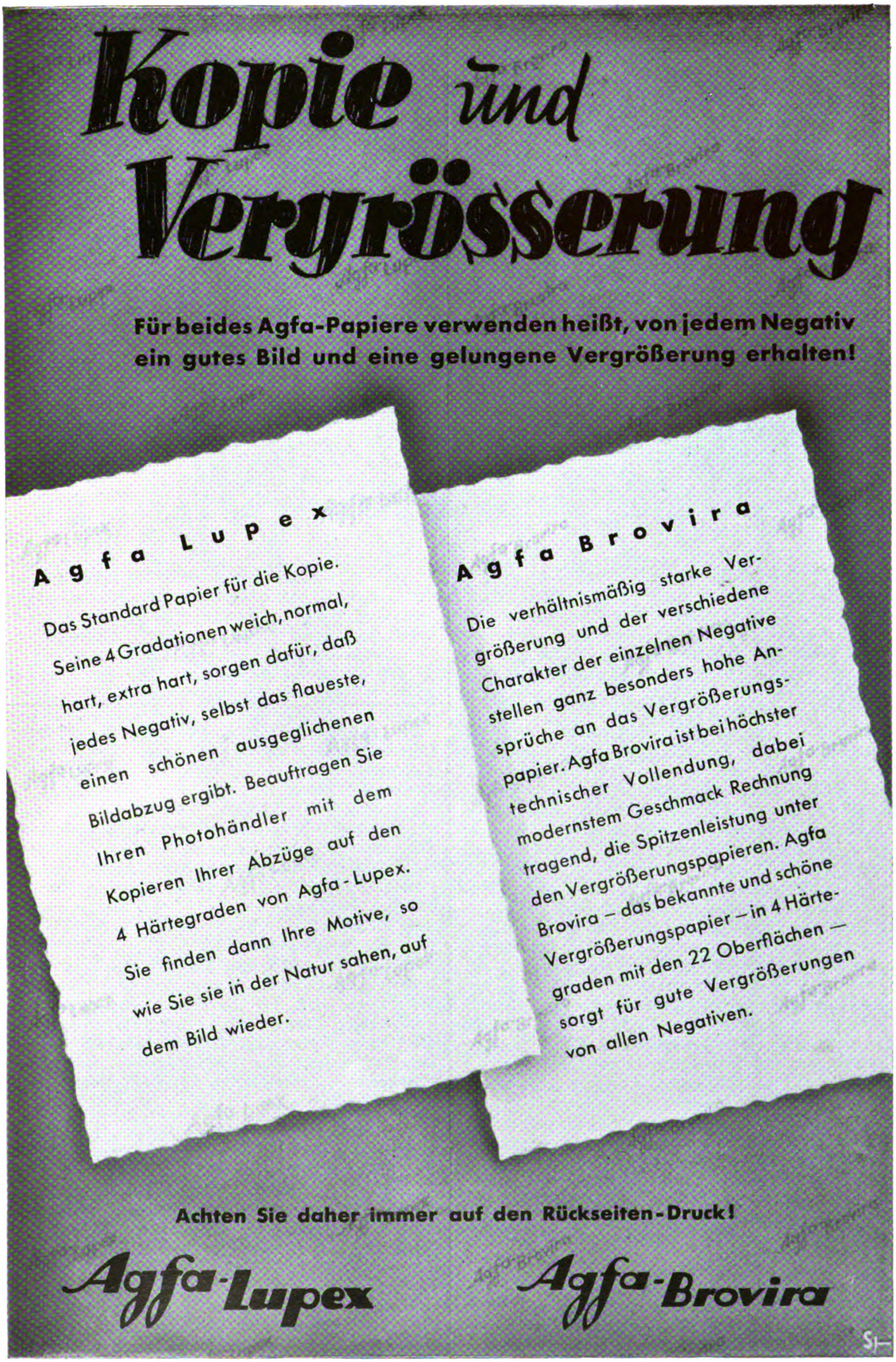
ergab das Lupex-Chamois schöne dunkle Sepiatönung (Entwicklungsdauer etwa 1 Minute), die mit dem Chamoisuntergrund zu einer ausgezeichneten harmonischen Bildwirkung führten. Das Fixieren erfolgt wie üblich in einem sauren Fixierbad (20 proz. Fixiernatronlösung mit 2% Kaliummetabisulfit-Zusatz). — Wünscht man die Bildtöne mehr nach Braun zu, so benutze man den nachstehenden Hydrochinonentwickler, der für den Gebrauch mit drei Teilen Wasser zu verdünnen ist. Die Entwicklung geht darin etwas langsamer vor sich (etwa 2 Minuten).

Wasser	500 ccm,
Hydrochinon	12 g,
Natriumsulfit sicc. . . .	30 g,
Pottasche	40 g,
Bromkali	1 g.

Man hat es mit den Lupex-Chamois-Papieren völlig in seinem Belieben, je nach Wahl des Entwicklers in gewohnter Arbeitsweise verschiedentliche prächtige braune Tönungen sicher und gleichmäßig zu erreichen, was bei Forderung von gleichwertigen Bildern in größerer Anzahl von besonderer Wichtigkeit ist. Dazu tritt noch die hocheinzuschätzende treffliche Variation der Schichten gemäß der vorliegenden Negativqualitäten. P. Hanneke.

Neuer hochorthochromatischer Kranseder-Film 26°. Die hohe Empfindlichkeit des modernen Negativmaterials erschließt uns mancherlei Bildgenre, das uns früher gar nicht oder nur unter gewissen günstigen Umständen zugängig war. Für den Pressephotographen sowie für das Heimbild sind diese Errungenschaften von besonderer Bedeutung. Dazu tritt noch die lange Haltbarkeit des Materials. Auch für den uns jüngst zu Versuchen übermittelten neuen Kranseder hochorthochromatischen Rollfilm 26° Scheiner wird eine Verwendungsdauer von 2 Jahren garantiert. Die Aufnahme einer Farbentafel in bekannter Anordnung mit Grauskala erwies schon ohne Einschaltung eines Gelbfilters eine ganz hervorragende harmonische Wiedergabe von Gelb bis ins tiefe Grün. Die Bezeichnung „höchst orthochromatisch" kommt diesem Film mit vollem Recht zu. Man wird ohne Filter bei vielen Sujets ein vollkommen befriedigendes Auslangen haben und spart damit weiterhin in der Expositionsdauer. Die Momentphotographie, die Aufnahme von Innenräumen, Genrebildern bei weniger strahlender Kunstbeleuchtung stellen oft Aufgaben dar, wo uns mit mög-

1) Den älteren Farbstoffen der Eastman Kodak Company für das nähere Infrarotgebiet Kryptocyanin entsprechen bekanntlich unsere etwas später herausgegebenen Sensibilisatoren Ruprocyanin und Allocyanin.


Kopie und Vergrösserung
Für beides Agfa-Papiere verwenden heißt, von jedem Negativ ein gutes Bild und eine gelungene Vergrößerung erhalten!
Agfa Lupex
Das Standard Papier für die Kopie. Seine 4 Gradationen weich, normal, hart, extra hart, sorgen dafür, daß jedes Negativ, selbst das flaueste, einen schönen ausgeglichenen Bildabzug ergibt. Beauftragen Sie Ihren Photohändler mit dem Kopieren Ihrer Abzüge auf den 4 Härtegraden von Agfa - Lupex. Sie finden dann Ihre Motive, so wie Sie sie in der Natur sahen, auf dem Bild wieder.
Agfa Brovira
Die verhältnismäßig starke Vergrößerung und der verschiedene Charakter der einzelnen Negative stellen ganz besonders hohe Ansprüche an das Vergrößerungspapier. Agfa Brovira ist bei höchster technischer Vollendung, dabei modernstem Geschmack Rechnung tragend, die Spitzenleistung unter den Vergrößerungspapieren. Agfa Brovira – das bekannte und schöne Vergrößerungspapier – in 4 Härtegraden mit den 22 Oberflächen – sorgt für gute Vergrößerungen von allen Negativen.
Achten Sie daher immer auf den Rückseiten-Druck!
Agfa-Lupex
Agfa-Brovira



„Herbst-Stürme um Helgoland."

Aufgenommen mit Agfa-Pan-Platte, Oktober, 16 Uhr (Sonne), F : 6,3, $^1/_{50}$ Sekunden.

Foto F. Schensky, Helgoland.

lichster Abkürzung der Expositionszeit sehr gedient ist. Auch das abendliche Straßenbild gehört dazu. Hier spielt auch Lichthoffreiheit des Films eine wesentliche Rolle. Der Kranseder-Film besitzt eine rote Rückschicht von vortrefflicher Wirkung, wie unter anderem praktische Vergleichsaufnahmen eines Zimmers gegen das Fenster bei steigender Expositionsdauer bestens bezeugten.

Zugleich dokumentierte sich bei letzteren Versuchen der große Belichtungsspielraum des Kranseder-Films 26°. Bei manchen Motiven wird man trotz Hilfsinstrumenten über die best angebrachte Exposition im Zweifel sein; Fürsorge halber zwei Aufnahmen verschiedener Länge zu nehmen, ist nicht immer angängig. Man gibt einer ausgedehnteren Exposition den Vorzug vor einer kürzeren mit vielleicht völlig unzureichenden Details; aber man könnte in ersterer auch zu weit gegangen sein. Da ist es dann von Wert, wenn der Film eine ziemliche Dehnung der Exposition zuläßt, ohne in Schleierung und Bildflauheit zu verfallen. Was den ferneren Charakter des Kranseder-Films betrifft, so sind die Negative klar und von guter Abstufung, dem brillanten Charakter zuneigend, ohne in Härten zu geraten. Wir haben hier einen Qualitätsstand, der den meisten Photographen wohl besonders sympathisch ist, der den üblichen Positivprozessen, auch dem vergrößerten Bromsilberbild, voll gerecht werden kann.

Aus den obigen Daten ist der Schluß zu ziehen, daß wir in dem hochorthochromatischen Kranseder-Film 26° ein erstklassiges Aufnahmematerial besitzen, das bei hoher Allgemeinempfindlichkeit eine universelle Verwendbarkeit zuläßt und Negative ausgezeichneten Charakters abgibt, dazu auch modulationsfähig, in der Verarbeitung leicht und sicher zu handhaben. P. Hannek e.

Laack-Optik. Die Firma Julius Laack Söhne, Rathenow, hat über ihre bekannten und geschätzten Erzeugnisse ein neues Preisblatt herausgegeben, das allen Interessenten auf Anfrage kostenlos zugesandt wird. Neben den bewährten Objektivtypen, die die Firma schon seit 30 Jahren liefert, sind darin erstmalig viele Neukonstruktionen verzeichnet. Von den bereits bekannten Marken seien erwähnt: Laack-Anastigmat Dialytar Serie T, das schärfstens zeichnende Momentobjektiv in den Lichtstärken 2,8, 3,5, 3,8, 4,5, 6,3 und in den Brennweiten 50,0 cm; für Sport-, Illustrations- und Pressephotographen sowie für Kinoaufnahmezwecke unentbehrlich. Laack-Doppelanastigmat Dialytar 3,4, 4,5, 6,3, ein vierlinsiges Universalobjektiv höchster Leistung. Laack-Doppelanastigmat Polyxentar 4,5, 6,8, der sechslinsige Doppelanastigmat, mit erhöhter Raumwirkung und Tiefenschärfe, für Kenner. Von den neuen Sonderobjekiven sind besonders zu erwähnen: Laack-Repro-Polyxentar 1 : 9, das Spezialobjekiv für Vervielfältigungs- und Reproduktionsarbeiten. Laack-Anastigmat Texon 1 : 3,5 und 4,5, ist speziell für Vergrößerungsarbeiten bestimmt. Es sind davon in kurzer Zeit viele Tausende verkauft worden. Laack-Hochleistungs-Projektionsobjektiv 1 : 1,6, die beste Ausstattung für leistungsfähige Projektionsapparate bester Konstruktion. Außer den oben erwähnten Objektiven stellt die Firma noch eine ganze Reihe erstklassiger Objektivtypen her, die für Sonderarbeiten bestimmt sind. Alles Nähere finden Sie im neuen Preisblatt der Firma Julius Laack Söhne, Rathenow 53, Werkstätten für Präzisionsoptik und Feinmechanik.

Nicola-Perscheid-Porträtobjektive. Der bekannte Meister der Lichtbildkunst, Nicola Perscheid, weilt zwar seit einigen Jahren nicht mehr unter uns, aber seine Ideen sind immer noch wirksam durch die Objektive, die von der Emil Busch AG., Rathenow, auf seine Anregungen hin konstruiert wurden. Die Nicola-Perscheid-Porträtobjektive haben sich seit Jahren in allen Weltteilen Verbreitung verschafft, und viele bekannte Künstler und Fachphotographen arbeiten ständig damit. So urteilte erst vor kurzem ein bekannter Kunstmaler und Photograph über dieses Objektiv: „Seit mehreren Jahren wird in allen meinen Ateliers (Dresden, Görlitz, Cottbus, Liegnitz)



„Ozeanflieger Köhl." Foto Pötschke, Eibau.
Aufgenommen mit Hauff-Photo-Material. (Atelier-Aufnahme mit künstlichem Licht, etwa 1 Sek., Bl. 9.)

ausschließlich mit dem Perscheid-Objektiv gearbeitet, das immer wieder meine vollste Begeisterung hervorgerufen hat." Es soll hier keiner übertriebenen, unnatürlichen Weichheit das Wort geredet werden, aber es ist sicher, daß eine gewisse plastische Weichheit bei Porträts eine Lebendigkeit erzielt, die einen vollendet natürlichen Eindruck der Persönlichkeit des Aufzunehmenden ergibt. Diese Objektive werden in den Brennweiten 21, 30, 36, 42, 48 und 60 cm ab Lager geliefert, und ein neuer, kleiner Prospekt mit den jetzt geltenden Preisen sowie Angaben über die zweckmäßigste Verwendung der Objektive steht jedem Interessenten kostenlos zur Verfügung.

Die Astro - Gesellschaft auf der „Kamera" - Ausstellung. Die Astro - Gesellschaft m. b. H., Berlin-Neukölln, brachte auf der „Kamera" ihre bestens anerkannten lichtstarken Kinoobjektive zur Auslage, ferner die Pantachare mit 1 : 2,3 bis 1 : 1,5 und das Tachon von der staunenerregenden Öffnung 1 : 0,95. Eine Neuheit bildete das Identoskop, das bereits von uns in einem Artikel in Heft 9 gebührend gewürdigt wurde; wir finden an dieser Stelle auch hervorragende Porträtaufnahmen mit diesem Instrument wiedergegeben, die dessen hohe Leistungsfähigkeit überzeugend bekunden. Erwähnt sei ferner der bereits seit einiger Zeit eingeführte Entfernungsmesser Fokuskop. Derselbe ist auch mit dem Objektiv kuppelbar und arbeitet hervorragend präzise; er ermöglicht so automatische Scharfeinstellung des Objektivs ohne Entfernungsmesser und Skalaablesen. Wir empfehlen Einholung der Prospekte über diese exzellenten Erzeugnisse der Astro-Gesellschaft. h.

Kodaks Vollenda 620 verdient höchste Anerkennung, denn wir haben es hier mit einer erstklassigen, äußerst präzise gearbeiteten Rollfilmkamera zu tun. Ein von der Kodak herausgegebener neuer illustrierter Prospekt bringt uns nähere Details über die hervorragende Ausstattung dieser 6 × 9-Springkamera, die mit lichtstarkem Anastigmaten und Compur-Verschluß nur 55 *RM* kostet, ein äußerst minimaler Preis für diesen exzellenten Apparat. Die Vollenda mit ihrer Schnellfokuskonstruktion ist durch Druck auf einen Knopf sofort in Aufnahmebereitschaft gestellt. Wer diesen Apparat einmal in Händen gehabt hat, wird dessen äußerst solide Ausführung und prompte Funktionierung bewundern. — Eine andere neue Druckschrift mit Abbildungen behandelt weitere, bereits bestens eingeführte Kodak-Kameras, so die „Brownie-Junior 620", eine 6 × 9 - Boxkamera für die Jugend (6,90 *RM*), die reicher ausgestattete „Brownie 620" (12,75 *RM*), die „Kodak-Junior 620" für Rollfilm 6 × 9 mit Anastigmat F/7,7 (19,50 *RM*), die „Kodak-Junior 620" in feinerer Ausführung mit Anastigmat F/6,3 (32,— *RM*), sowie die bereits oben erwähnte „Vollenda". Alle diese Apparate stellen höchst schätzenswerte deutsche Produkte der Stuttgarter Kodak-Werkstätten dar. h.

Rommels Kartons, Photoalben usw. Oscar Rommel & Co., Nerchau (Sa.), ist seit langen Jahren in Erzeugnissen für gediegene und geschmackvolle Bildaufmachung führend. Eine außerordentlich reiche Auswahl steht in Kartons für jedwede Bildart und Bildvergrößerungen zur Verfügung, namentlich sei auf die herrlichen Büttenbogen und stärkeren Naturkartonpapiere zur Hebung der allgemeinen Bildwirkung hingewiesen. Für Bildersammlungen sind die „Oroco-Photoalben" in prächtigen Einbänden besonders empfehlenswert. Das Einkleben erfolgt zeitgemäß am vorteilhaftesten mittels Klebeecken, die in sehr praktischen Formungen geboten werden. Des weiteren seien die hochmodernen Hinterlegungskartons und Fenstermappen in verschiedentlicher Aufmachung erwähnt; sehr beliebt sind die Mappen mit dem modernen Büttenrandausschnitt, da so das Bild hinter dem Büttenrand trefflichst zur Geltung kommt. Ferner sind die „Oroco-Glaswechselrahmen" und „Oroco-Leistenwechselrahmen" zum raschen und bequemen Einrahmen der Bilder hervorzuheben. Die Firma Rommel war mit ihrer hochwertigen Fabrikaten auch auf der Berliner Kamera - Ausstellung bestens vertreten. h.

Die Lichtbildner schätzen an den **Lifa - Massivgelbglasfiltern** (Orthocoloren und Recticoloren) deren hervorragende Wirkung, optische Präzision und die kurze Verlängerung der Belichtungszeit, die noch viele Aufnahmen aus der Hand gestattet. Da grüne Filter ganz allgemein eine bedeutend schlechtere Transparenz aufweisen, lehnt die Lifa Grünfilter für Ortho-Material ab. Es ist daher nicht zu empfehlen, Lifa - Grünfilter für orthochromatisches Material zu verwenden. Bei den modernen Pan-Materialien mit ihrer übermäßigen Rotempfindlichkeit leisten dagegen

Grünfilter sehr gute Dienste. Aus diesem Grunde liefert die Lifa schon seit über einem Jahrzehnt derartige Grünfilter. Diese speziellen panchromatischen Lifa-Grünfilter sind genau den Empfindlichkeitskurven der einzelnen Pan-Emulsionen (die bekanntermaßen sehr verschieden sind) angepaßt und geben stärkste Filterwirkung. Zur Erzielung einer tonrichtigen Wiedergabe ist nur jeweils e i n Lifa-Grünfilter erforderlich. (Siehe Lifa-Liste L 33 D.)

Schwarze Schrift auf Photos. Um schwarze Schrift auf weißem Bildfeld oder auf hellem Grund ins Bildfeld zu kopieren, hat die Firma P. H. Uhlmann, Gera, deren Spezialität Negativbeschriftungshilfsmittel sind, Schriftrandmaskenstreifen herausgebracht. Die Streifen zeigen die Schrifttypen glasklar auf tiefschwarzem Grund. Beim Kopieren des Negativs auf eine helle oder auf eine ausgekratzte Stelle am Rand des Negativs befestigt, was auch mittels einer Maske geschehen kann, kopieren sie die Schrift schwarz auf weißem Rand mit. Viele Photographen arbeiten auch so, daß sie den Streifen mit schwarzem Papier umkleben und die Schrift in einem zweiten Kopiergang ohne Negativ nachbelichten. Diese Arbeitsweise ist besonders bei Probedrucken oder kleinen Auflagen empfehlenswert. Durch solches Nachkopieren kann die Schrift auch auf eine helle Stelle in das Bild selbst gebracht werden, z. B. bei Signation. Um Vergrößerungen, z. B. Leica-Aufnahmen, zu signieren oder zu betexten, wird die Vergrößerung belichtet und darauf mittels des abgedeckten Schriftfolienstreifens die Schrift mit einer Lichtquelle nachbelichtet. Beim Vergrößern mit solchen Apparaten, bei denen man das Bild während der Vergrößerung offen vor sich liegen oder hängen hat, kann man auf bequeme Weise so verfahren, daß ebenfalls zuerst die Vergrößerung belichtet wird. Dann schaltet man die rote Birne oder Glas ein, legt die Schriftmaske an die leicht zu beurteilende Stelle und belichtet mittels einer besonderen Lichtquelle.

Die Firma Paul Hermann Uhlmann, Gera, sendet gern Prospekte über diese und andere Art Photobeschriftung. Wenn Interessenten den gewünschten Text, Firma od. dgl. einsenden, liefert die Firma eine Schwarzschriftprobefolie zum Preise von 1,20 *RM*, so daß man sich von der schönen Wirkung dieser Photobeschriftung überzeugen kann.

Ein Schmalfilm wird Normalfilm! Die Terra führte kürzlich in Berlin den Mittelholzer-Film „Der erste Tagesflug nach Afrika“ im Beiprogramm vor, der starken Beifall bei Publikum und Presse fand. In ausgezeichneten Bildern wird ein Reiseflug von den Alpen bis zur Sahara aus der Vogelperspektive gezeigt. Im Flugzeug umkreist man die markante Silhouette des Matterhorn stößt tief in die Täler hinein und gleitet dann hinaus in die sonnenüberglänzte Tiefebene der Lombardei. Ein paar waghalsige Aufnahmen vom dampfenden Krater des Vesuv, und dann geht der Flug weiter zum Sandmeer der Sahara. Dieser Kulturfilm hat eine etwas ungewöhnliche Vorgeschichte. Im Frühjahr führte Mittelholzer seinen mit der Siemens-Kinokamera aufgenommenen Schmalfilm „Im Flugzeug über die Alpen nach der Sahara“ in einem großen Berliner Theater vor und fand starken Beifall. Das gab Veranlassung, Teile aus diesem Schmalfilm auf Normalfilm umzukopieren. Die umkopierten Filmszenen zeigen überraschende Schärfe und Plastik und fügen



phot. Georg Sommerer, Gräfelfing.

Aufgenommen auf Perutz-Leica-Spezialfilm.

sich den mit Normalfilm gedrehten Teilen des Kulturfilms durchaus gleichwertig an. Für diese glückliche Lösung des Schmalfilmproblems ist allerdings eine Kinokamera mit leichter, sicherer Bedienung und scharf zeichnenden Objektiven, wie sie Mittelholzer zur Verfügung stand, Voraussetzung.

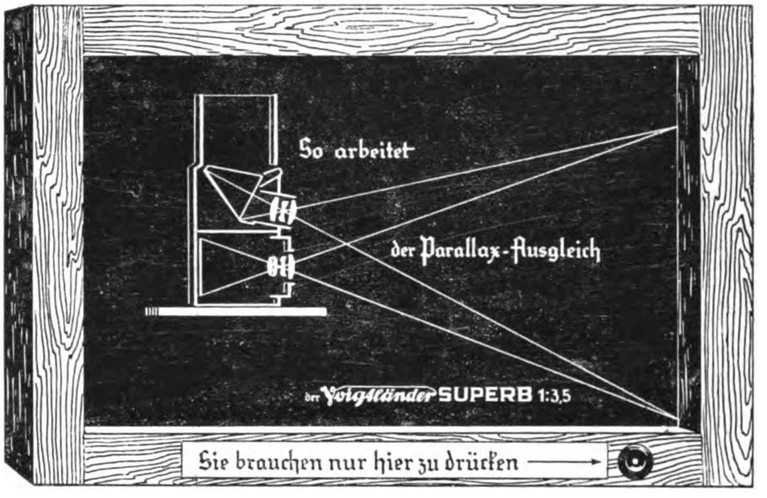
Voigtländer-Superb. Den richtigen Augenblick zu erschnappen, darauf kommt es an, wenn man mit seiner Kamera die großen und kleinen Ereignisse des Lebens einfangen will. Da heißt es, auch stets „schußbereit" durchs Leben pilgern. Die Voigtländer-Superb-Kamera, ein neuer Spiegelreflexapparat, geht neue Wege. Mit einem einzigen Hebelgriff stellt man sowohl die Mattscheibe des Suchers als auch die Aufnahmeoptik scharf ein, man gleicht sogar auch die Parallaxe aus, damit man seine Motive vollständig aufs Bild bekommt. Bei Porträtaufnahmen ist das besonders wichtig. Man kann sich den Apparat bei jedem Händler ansehen und den ausführlichen Prospekt, der alles Wissenswerte über diesen interessanten Apparat enthält, verlangen.

Voigtländer auf der Ausstellung „Die Kamera". Der Voigtländer-Stand war sicher einer der interessantesten, weil mancherlei gezeigt wurde, was man sonst nicht zu sehen bekommt, so z. B. eine Linsenschleiferei in Betrieb. Optiker zeigten den Werdegang eines Anastigmaten vom gepreßten Rohglas bis zur fertig polierten und zentrierten Linse. Der Besucher konnte sehen, wie die Linsen auf Schleifschalen gekittet und erst roh, dann fein geschliffen wurden. Der Laie ahnt gar nicht, welche Unmenge von Arbeit darin steckt. Man konnte sich auch die Meßinstrumente erklären lassen, mit denen die Linsen und später die zusammengebauten Optiken geprüft werden. Eine sehr aufschlußreiche Tafelreihe zeigte, wie umfangreich und ausgedehnt diese Prüfungen sind, denn das Voigtländer-Meisterobjektiv „Heliar" z. B. muß nicht weniger als 106 Prüfungen durchmachen, bis es würdig für den Einbau in eine Kamera befunden wird. Daß diese Werkstätte in weitesten Kreisen als sehenswert empfunden wurde, geht auch daraus hervor, daß prominente Mitglieder der Regierung, wie Vizekanzler von Papen, längere Zeit der Linsenherstellung beiwohnten.

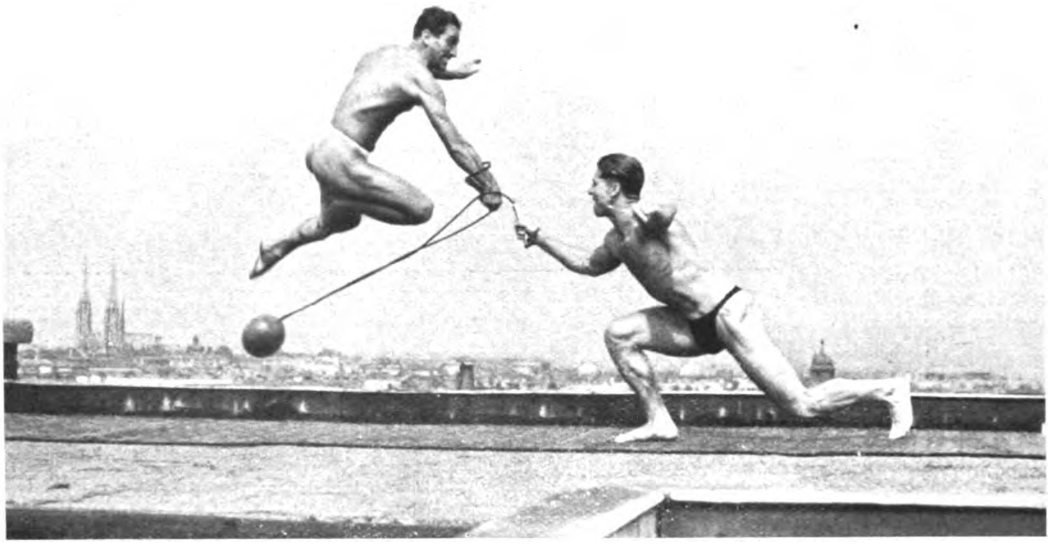
— Mit großem Interesse wird man auch einen Blick in die in vollem Betrieb befindliche Kopieranstalt geworfen haben, mit welcher Genauigkeit und Sauberkeit der Händler die Negative und Bilder der Amateure bearbeitet. Sehr lehrreich waren die zahlreichen Anschauungstafeln, die wichtige phototechnische und bildmäßige Fragen veranschaulichten. Man sah Vergleiche von Aufnahmen mit und ohne Gelbfilter, ferner wie Vorsatzlinsen die Aufnahmen heranholen, dann den Unterschied von kondensorlosen und Kondensor - Vergrößerungsapparaten usw.

Auch bildmäßig bot der Stand sehr viel Sehenswertes, so über die besonderen Eigenschaften der einzelnen Papiere. — Selbstverständlich war dem Stand eine sehr reichhaltige Apparate- und Zubehörschau angegliedert, darunter die neuesten Kameras, die „Superb“ und die „Prominent“. Damit man von all dem Guten des Voigtländer-Stands auch etwas mit nach Hause nehmen konnte, hatte Voigtländer zwei sehr interessante Druckschriften extra für die Ausstellung herausgebracht: einen Gesamtkatalog über Voigtländer-Fabrikate und ein kleines Heftchen: „Mit Ergo-Rapid in der Dunkelkammer“, das über die Fragen der Vergrößerungstechnik berichtet. Man kann behaupten, daß der Voigtländer-Stand ganz besonders instruktiv für Berufsphotographen und Amateure war. h.





„Springball.“



Photographiert mit der Leica-Kamera, Elmar 5 cm, $^{1}/_{500}$ Sekunde.

Foto Lothar Rübelt, Wien.

Halie-Neuheiten! Der Halie-Betrieb in B.-Kamnitz (Nordböhmen) ist stets bemüht, neue, praktische Hilfsmittel für die Photographie in den Handel zu bringen. Außer den bereits bekannten Radierungs-, Bromölkorn- und Gemälderastern ist in letzter Zeit ein ganz originelles Geweberaster mit zweierlei Struktur und schwarzer Umrandung erschienen. — Als besonders praktische Neuheit wird das Halie-Universalmaskengerät (verstellbar) sowie der Kopier- und Vergrößerungsrahmen mit elastischer Gummizwischenlage anerkannt. — Weitere Neuheiten sind das Halie-Trockenklebband zum Aufziehen und Befestigen von Bildern aller Art sowie die Halie-Prägemasken, in welchen die Bilder zuerst belichtet und dann vertieft oder erhaben geprägt werden können. — Als besondere scherzhafte Überraschung, speziell

für Weihnachten geeignet, gelten die Halie-Photoscherzkarten. Die Firma versendet hiervon Musterpackung gegen Voreinsendung von 20 Pf. in Briefmarken. — In letzter Zeit erschienen die Trockenphotofarben, die billiger und praktischer als die bisherigen flüssigen Farben sind. — Die Halie-Artikel sind fast in allen Photogeschäften erhältlich. Man verlange kostenlos Prospekte!

Neue Kodak-Kamerapreise. Auf Grund eines allgemeinen Beschlusses des Reichsverbandes der deutschen photographischen Industrie hat die Kokak folgende Preisänderungen vorgenommen. Die „Kodak-Vollenda 620“ mit Optik F/4,5 und Compur-Verschluß kostet jetzt 67 *RM*, der „Kodak-Junior 620“ F/7,7 22,50 *RM*. Der „Kodak-Junior 620“ F/6,3 mit Pronto-S.-Verschluß ist fortgefallen, an seiner Stelle werden zwei neue Modelle herauskommen, über die noch nähere Mitteilungen erfolgen. h.

Neue Druckschriften der Osram. Von der Osram ist eine neue illustrierte Preisliste „Osram-Lichtquellen für photographische Zwecke“ herausgekommen, die äußerst instruktiv ist und auch vielerlei praktische Ratschläge bringt. — Sehr lesenswert ist ferner der neue Prospekt „An die Benutzer von Osram-Dunkelkammerlampen“, der uns allerlei sehr nützliche Winke zum Entwickeln der Platten und Filme gibt. — Eine weitere neue illustrierte Broschüre: „Licht, das verkaufen hilft“, behandelt die Laden- und Firmenschildbeleuchtung. h.



Nikolai-Kirche in Potsdam.
Die Ausleuchtung dieser Säulenhalle durch Flutlicht bringt den feierlichen Charakter dieser Architektur zu festlich erhebender Wirkung.

Osram-Weihnachtskerzen. Die Osram-Kerzen finden wir bereits seit langen Jahren am Christbaum vor. Gestaltung und Wirkung kommt derjenigen der alten Wachskerzen gleich, aber Osram bringt den großen Vorteil, daß Feuergefährlichkeit ausgeschaltet wird und jede Wartung und Kontrolle sich erübrigt, dann bezüglich Kosten die Annehmlichkeit einer nur einmaligen Anschaffung. Der Preis einer kompletten Osram-Weihnachtskette mit 16 anschlußfertigen Kerzen und zwei Reservelampen beträgt nur 14,50 *RM*.



Foto Hedda Hammer, Hamburg.

Aufgenommen mit Meyer - Satz - Plasmat 4,5/15,3.

Man verlange den diesbezüglichen Prospekt „Zehn Gründe, weshalb man Osram-Weihnachtskerzen den Vorzug geben soll“. h.

Verschiedenes.

Deutsche Photohändlerschule in Dresden. Seit dem 15. September sind 36 junge, lernbegierige Photohändler eifrig tätig, um sich die notwendigen Kenntnisse in der photographischen Theorie und Praxis anzueignen. Schon in den ersten 14 Tagen wird empfunden, wie wertvoll es für einen jungen Photohändler ist, grundlegend über das große Gebiet der Photographie in Vorträgen und praktischen Übungen unterrichtet zu werden. Bald werden dem einzelnen die wichtigen Zusammenhänge zwischen der Theorie und der Praxis klar und damit ein tieferes Verständnis für alle Vorgänge und Erscheinungen gegeben. Die gesammelten Erkenntnisse wirken sich später als unendlich wertvoll in der Berufsarbeit aus und tragen einmal zur Hebung des Standes und weiter zur Ausbreitung der Amateurphotographie bei. In der Zeit vom 3. Januar 1934 bis 31. März 1934 findet der 18. dreimonatige Lehrgang statt. Prospekte und nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle der Deutschen Photohändlerschule in Dresden, Zinzendorfstraße 47.

„Foto und Volk“, von Willi Stiewe, heißt ein soeben im Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale), erschienenes Buch, welches Wege weist, wie die Amateurphotographie den Zielen des neuen Staates nutzbar gemacht werden kann. Ein Prospekt darüber liegt der Gesamtauflage dieses Heftes bei.

Verantwortlich für den Textteil: F. Matthies-Masuren in Halle (S.), Advokatenweg 4; für den Anzeigenteil: Alwin Lauffer-Klemich in Halle (S.), Mühlweg 19. — Druck von Wilhelm Knapp in Halle (S.).


Frohe Gesichter überall
wo eine Leica auf dem Weihnachtstische liegt. Denn jedes Kind weiß, was für schöne Bilder diese vielseitige Klein-bild-Kamera schenkt
Fordern Sie die reichillustrierten Leica-Prospekte kostenlos in einem Photogeschäft oder von der Firma:
ERNST LEITZ · WETZLAR

DAS ATELIER DES PHOTOGRAPHEN

UND DEUTSCHE PHOTOGRAPHISCHE KUNST

ORGAN DER GESELLSCHAFT DEUTSCHER LICHTBILDNER UND DES SÜDDEUTSCHEN PHOTOGRAPHEN-VEREINS

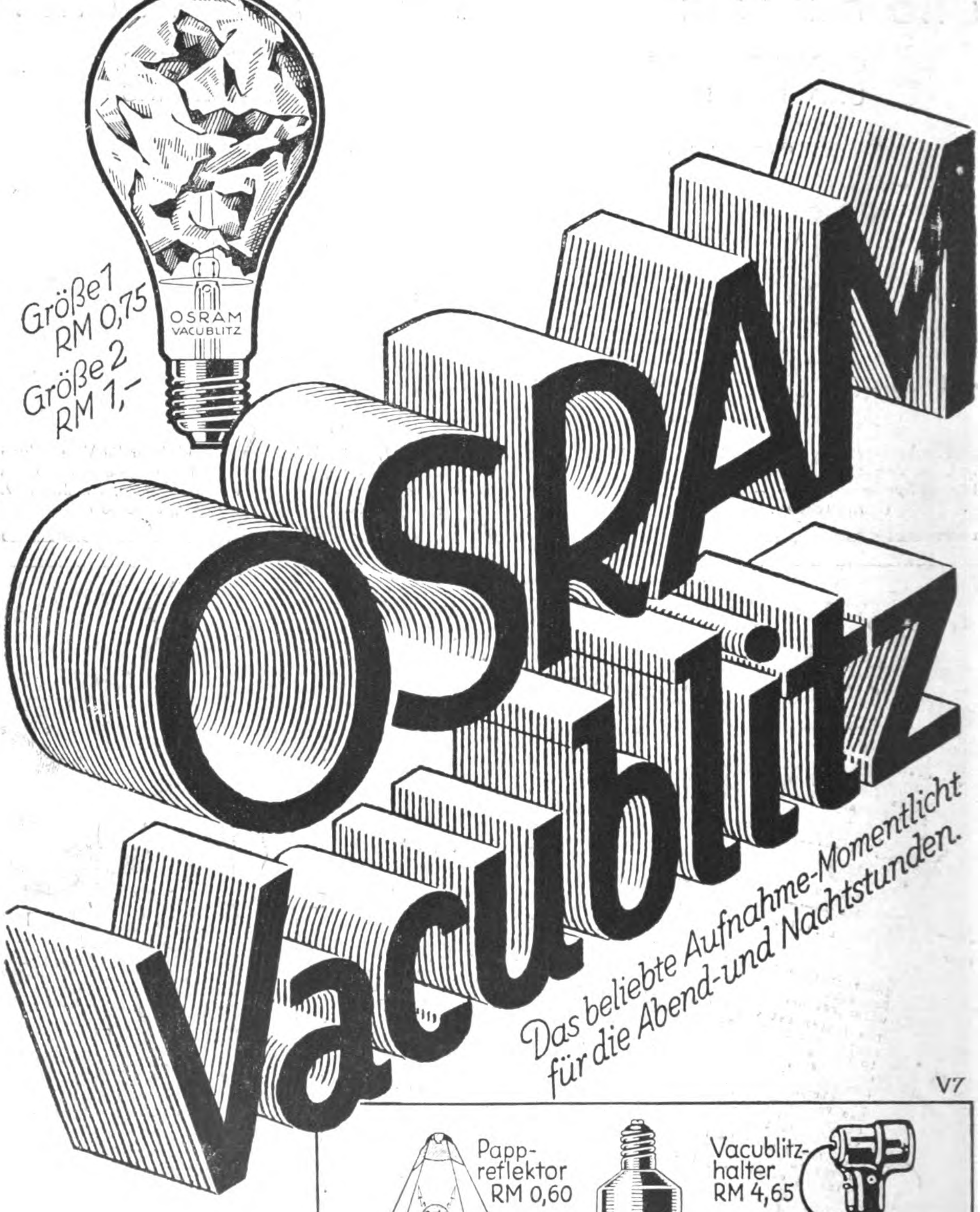
Schriftleiter: **F. Matthies-Masuren** in Halle (Saale).

Verlag von **Wilhelm Knapp** in Halle (Saale), Mühlweg 19.

Monatlich ein Heft

40. Jahrgang **Heft 12** **Dezember 1933**

Bezugsbedingungen: Monatlich erscheint ein Heft zum Preis von RM. 1,20 im Abbonnement. Gebühr für Versendung in Umschlag mit Pappeinlage RM. 0,15; für Ausland Kreuzbandporto. — Anzeigenpreis: Für 1 mm Höhe der 43 mm breiten Spalte RM. 0,15. — Erfüllungsort Halle. — Anzeigenaufträge an Wilhelm Knapp in Halle (Saale), Mühlweg 19. (Fernsprecher: 26467 und 28382, Postscheckkonto: Leipzig Nr. 214; Reichsbank-Girokonto.)


Größe 1
RM 0,75
Größe 2
RM 1,-
OSRAM
VACUBLITZ
OSRAM
Vacublitz
Das beliebte Aufnahme-Momentlicht
für die Abend- und Nachtstunden.
V7
Papp-
reflektor
RM 0,60
OSRAM
VACUBLITZ
REFLEKTOR
Übergangs-
gewinde
RM 0,12
Vacublitz-
halter
RM 4,65